

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PARFAITE AMÉRICAINE ?
LA REPRÉSENTATION DES FEMMES ASIATIQUES OCCIDENTALISÉES
DANS LE CINÉMA HOLLYWOODIEN
DE 1944 À 1963

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR
FANNY DUMOULIN

FÉVRIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

L'aboutissement de ce mémoire n'a pas été chose facile. Mais heureusement, tout au long de ce processus fastidieux et solitaire, j'ai eu la chance d'être entourée et soutenue par des personnes formidables.

J'aimerais, tout d'abord remercier mon directeur de maîtrise Greg Robinson, qui a été une véritable source d'inspiration. Je pourrais l'écouter pendant des heures me parler de sa passion, l'Histoire des Asiatiques américains. Je le remercie de m'avoir si bien guidé dans mes recherches, de m'avoir rassuré dans mes moments de doutes, et de s'être rendu si disponible pour me conseiller, même lorsqu'il était en déplacement. Je lui serai toujours reconnaissante de m'avoir offert la chance de travailler avec lui.

Je ne serais pas là où j'en suis aujourd'hui, sans le soutien de mon oncle et ma tante, Anne et Michael. Non seulement j'ai découvert ma passion pour l'histoire des États-Unis à leur côté, mais ils m'ont aussi donné la chance de la développer. Du fond du cœur, merci. Merci d'avoir cru en moi et de m'avoir donné des ailes.

Lors de mon séjour à Los Angeles, j'ai eu la chance d'être entourée par la famille Wirschafter. Je la remercie de m'avoir accueillie et conseillée tout au long de mes recherches.

Merci à ma famille, les Dumoulin et les Lecat, pour leur soutien sans faille. Leur encouragement et leur intérêt pour mes études m'ont permis de m'accrocher dans les moments difficiles. Jusqu'au dernier jour de rédaction, j'ai reçu des messages de soutien qui m'ont profondément touché. J'aimerais dire merci à mes parents, Jacques et Pascale, pour m'avoir transmis depuis l'enfance leur intérêt pour la lecture et la culture. À mon frère et ma sœur, Thomas et Violaine, qui ont toujours cru en moi. Un

merci tout spécial à mes deux correctrices, Loraine et Fabienne. Leurs commentaires m'ont grandement éclairé dans toutes les étapes de ce mémoire.

Aujourd'hui, j'ai une pensée très émue pour ma grand-mère, Michèle. Cette femme si exceptionnelle, qui n'aura malheureusement pas eu le temps de lire le résultat final de ce mémoire.

À mes ami-e-s de Montréal et de France pour m'avoir soutenu et écouté ces trois dernières années. Julie, Thib, Aurélie, Allison, Laurence et Viviane, mes partenaires des longues sessions d'études, où nous passions finalement plus de temps à refaire le monde qu'à étudier. Carolyne, mon ancienne colocataire, pour m'avoir si souvent rassuré. Il me faut aussi souligner ses grandes connaissances bibliographiques, qui m'ont dépanné, à de multiples reprises. J'aimerais particulièrement remercier mes trois acolytes depuis de nombreuses années, Pauline, Armande et Clémence.

Par la même occasion, j'aimerais remercier mes collègues et amis de Marie de France. Merci pour votre encouragement quotidien. Et plus particulièrement, Évelyne. Tes conseils, ton soutien et ton énergie m'ont aidé à passer les moments difficiles. Je te serai éternellement reconnaissante.

Et finalement, le meilleur pour la fin; mon amoureux, David, sans qui ce mémoire n'aurait jamais abouti. Je pense qu'il n'y a pas de mot assez fort pour exprimer ma reconnaissance. Merci d'avoir été mon pilier ces trois dernières années, de m'avoir encouragé lors de mes nombreuses remises en question, d'avoir trouvé les mots justes pour me motiver. Sans ton soutien et ton amour, je n'en serai pas là où j'en suis.

DÉDICACE

À Anne et Michael

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
UNE QUESTION DE CONTEXTE	7
1. CONTEXTE HISTORIQUE	7
1.1. <i>La culpabilité des camps d'internement.....</i>	8
1.2. <i>La peur du Communisme- The Red Scare</i>	9
1.3. <i>Hollywood et la fin du « studios system »</i>	12
1.4. <i>Contexte migratoire</i>	15
2. CONTEXTE HISTORIOGRAPHIQUE	18
2.1. <i>Les États-Unis après la Guerre et la Mystique Féminine</i>	18
2.2. <i>Historiographie des femmes asiatiques américaines</i>	21
2.3. <i>Une vision trop manichéenne qui peut être nuancée.....</i>	27
CHAPITRE II	
L'AVÈNEMENT DE FEMMES ASIATIQUES OCCIDENTALISÉES DANS LES FILMS	
D'APRÈS-GUERRE.....	32
1. LA FEMME AMÉRICAINE D'APRÈS-GUERRE	32
1.1. <i>L'avènement de la « Mystique féminine ».....</i>	32
1.2. <i>L'épouse dévouée.....</i>	34
1.3. <i>La femme au foyer accomplie</i>	38
1.4. <i>La mère aimante</i>	41
2. LES ÉLÉMENTS DE CONCORDANCES ENTRE LA REPRÉSENTATION DES FEMMES ASIATIQUES DANS LES FILMS	
AMÉRICAINS ET LE DISCOURS DE LA <i>MYSTIQUE FÉMININE</i>	44
2.1. <i>L'épouse dévouée.....</i>	44
2.2. <i>La femme au foyer accomplie</i>	51
2.3. <i>La mère aimante</i>	58
CHAPITRE III	
LA REPRÉSENTATION DES FEMMES ASIATIQUES OCCIDENTALISÉES, UN MODÈLE	
D'INTÉGRATION	64
1. LE CINÉMA DU DÉBUT DU SIÈCLE ET SON DISCOURS RACISTE	65

2.	LES FEMMES, DE MEILLEURES AMBASSADRICES	69
2.1.	<i>L'utilisation de la femme, un symbole</i>	70
2.1.1.	<i>Un personnage moins menaçant</i>	70
2.2.	<i>Les hommes asiatiques occidentalisés</i>	80
3.	REFLET DU CHANGEMENT DE LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE	85
3.1.	<i>Le contexte national et les droits civiques</i>	86
3.2.	<i>Le contexte international et la Guerre Froide</i>	93
3.3.	<i>L'intégration de la communauté asiatique américaine</i>	97
ANNEXE		113
RÉSUMÉS DES FILMS		113
BIBLIOGRAPHIE		119

RÉSUMÉ

Dès la fin des années 40, et ce jusqu'au début des années 60, Hollywood produit une série de films de fictions dont les femmes asiatiques en sont les principales héroïnes. Contrairement à la période d'avant-guerre, où les images stéréotypées de la « Dragon Lady », la « prostituée au grand cœur », et la « femme soumise » prévalaient, ces films offrent une image plus nuancée de ces femmes, qui jusqu'alors n'avait pas été évoquée. En effet, l'historiographie contemporaine analyse principalement ces films à travers le discours de la Guerre froide. En mettant en exergue l'origine asiatique de ces femmes, les historiens soulignent le discours discriminant à l'égard des Asiatiques. Pourtant, entre 1944 et 1963, plusieurs films hollywoodiens mettent en scènes des héroïnes asiatiques qui s'avèrent être tout aussi américaines, qu'asiatiques.

Ce mémoire s'intéresse à comprendre comment et pourquoi les réalisateurs de l'époque ont représenté ces femmes parfaitement intégrées à la société américaine. Ainsi, nous avons tout d'abord sélectionné un corpus de seize films américains mettant en scène des femmes asiatiques. Ensuite, nous avons sélectionné six d'entre eux pour montrer l'émergence d'une représentation de femmes asiatiques occidentalisées. Nous nous sommes également appuyés sur les notes de production entourant les films, pour comprendre le discours qui y est véhiculé.

Ce mémoire met ainsi en lumière les éléments de concordances entre le discours véhiculé sur la place de la femme dans la société américaine d'après-guerre et la représentation des femmes asiatiques dans les films de l'époque. Il est ainsi possible de constater que la représentation des femmes asiatiques américaines correspond que trop à cet idéal féminin de la parfaite femme au foyer. Lorsqu'elle est représentée intégrée à la société américaine c'est à travers ce discours de la « Mystique Féminine ». De plus, la représentation de femmes asiatiques occidentalisées est issue d'une instrumentalisation pour répondre aux politiques nationales et internationales des États-Unis. Ce mémoire permet à la fois de montrer les changements encourus dans la société américaine, mais aussi de comprendre la volonté des Américains de représenter l'intégration de la communauté asiatique dans la société d'après-guerre.

Mots-clés : Femme asiatique américaine, cinéma, représentation, «Mystique Féminine », États-Unis

INTRODUCTION

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'intérêt des États-Unis pour l'Asie s'amplifie. L'occupation du Japon ainsi que la montée du communisme dans les pays asiatiques font de ce continent un enjeu majeur de la politique internationale américaine. Cet intérêt se manifeste notamment par l'augmentation de films mettant en scène des représentations de personnages asiatiques. Jusqu'au début des années 60, Hollywood produit une multitude de films de fictions dont les femmes asiatiques en sont les principales héroïnes. Ce mémoire utilise donc ces films comme principales sources historiques, car l'utilisation du cinéma permet de comprendre :

ce qui intéresse un artiste ou une société, les faits qu'elle juge digne de conserver en mémoire; on apprend ce qui la scandalise, l'émeut ou la passionne. On découvre également l'échelle de ses valeurs; celles qu'elle assume, celles qu'elle ignore.¹

Jusqu'à présent, l'historiographie contemporaine se concentre davantage sur le discours de la Guerre froide, pour analyser la représentation de ces femmes dans le cinéma américain. Des historiens tels que Christina Klein², Gina Marchetti³ ou encore Robert G. Lee⁴ montrent ainsi que la femme asiatique est utilisée comme symbole de l'Orient. Elle permet de mettre en évidence la dualité entre l'Occident et l'Orient; l'Est et l'Ouest. Il en découle une analyse qui souligne principalement le discours discriminatoire véhiculé dans les films de l'époque.

¹ Marc Ferro, « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 23, n° 3, 1968, p. 581-582.

² Christina Klein, *Cold War Orientalism Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, Berkeley, University of California Press, 2003. 336 pages.

³ Gina Marchetti, *Romance and the « Yellow Peril »: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, University of California Press, 1993. 258 pages.

⁴ Robert G. Lee, *Orientalism: Asian Americans in Popular Culture*, Temple University Press, 1999. 271 pages.

Cependant, ce mémoire propose de montrer qu'il existe une autre représentation de femmes asiatiques, qui jusqu'alors avait été négligée par l'historiographie contemporaine: celle de femmes asiatiques occidentalisées. Pour ce mémoire, seize films mettant en scènes des femmes asiatiques de 1944 à 1963 ont dans un premier temps été étudiés. La période sélectionnée débute à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque la représentation de ces femmes se multiplie dans l'industrie cinématographique; pour se terminer au milieu des années 60, lorsque cette dernière diminue considérablement.

Finalelement en analysant ces films et à la lumière des études déjà publiées, il a été possible de constater que sur seize films analysés, six d'entre eux mettent en scène des femmes asiatiques parfaitement intégrées à la société américaine. Pourtant, jusqu'au milieu du XXe siècle, les Asiatiques américains sont représentés dans la culture populaire américaine comme des étrangers, incapables de s'assimiler. Sans pour autant rejeter l'historiographie qui met en évidence le discours de la Guerre froide, l'approche de ce mémoire se concentre sur l'apparition dans les films de l'époque d'une représentation de femmes asiatiques qui s'avèrent être tout aussi asiatiques qu'américaines. Cette étude tente donc de comprendre comment et pourquoi après la Seconde Guerre mondiale, ces femmes sont représentées intégrées à la société américaine. En quoi l'analyse de ces films révèle-t-elle l'image de femmes assimilables? Et finalement, pourquoi cette représentation porte-t-elle uniquement sur les femmes asiatiques et non sur leurs homologues masculins?

Le concept de représentation utilisé dans cette étude est le fait d'attribuer à une catégorie sociale, ici les femmes asiatiques, des caractéristiques qui leur seraient propres et qui seraient inscrites dans l'imaginaire collectif. De plus, le terme asiatique américain est employé pour faire référence aux différentes minorités américaines d'origine asiatique. Mettant l'emphasis sur leurs origines étrangères, les termes « Orientals » ou encore « Asiatics » étaient employés jusqu'au milieu des années 60

pour désigner cette minorité. Cependant, lors de la lutte pour les droits civiques, de jeunes activistes veulent mettre fin aux connotations négatives qui leur sont associées. Illustrant l'expérience commune vécue par les différentes populations asiatiques aux États-Unis, ils inventent le terme « Asian American », qui est aussitôt réutilisé par le gouvernement et la population.⁵

Le corpus de films, qui comprend des films comiques, romantiques, dramatiques ou encore musicaux, met en scène des héroïnes asiatiques. En s'inspirant d'ouvrages de référence tels que *L'analyse filmique*⁶ de Yves Lever, *Faire l'histoire du cinéma*⁷ de Robert C. Allen et Douglas Gomery ou encore *Lire les images de cinéma*⁸ de Laurent Jullier et Michel Marie, une première grille d'analyse a été élaborée pour les seize films sélectionnés afin de pouvoir faire ressortir les ressemblances et les différences de ces représentations. Cette dernière a permis d'examiner tout au long des films, l'évolution du rôle, des caractéristiques et de la situation des personnages féminins asiatiques. L'analyse filmique révèle ainsi un certain discours lié à une vision de la femme asiatique. Cette analyse s'interroge sur les images, les symboles ou encore les stéréotypes associées à la femme asiatique dans ces films de fictions. L'analyse historique remet, quant à elle, les films dans leurs contextes de production pour comprendre, à la fois les stéréotypes véhiculés, mais aussi, pourquoi ces femmes sont devenues l'objet de l'attention lors de cette période.

⁵ Sucheng Chan, *Asian Americans: An Interpretive History*, 1 édition, Boston, Twayne Publishers, 1991. p. xvi

⁶ Yves Lever, *L'analyse filmique*, [Montréal], Boréal, 1992. 168 pages

⁷ Robert Clyde Allen, Douglas Gomery, Jacques Lévy et Michèle Lagny, *Faire l'histoire du cinéma: les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993. 315 pages

⁸ Laurent, Marie, Michel Jullier, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2009. 239 pages

Pour saisir le discours d'un film, il faut le comprendre dans son ensemble. Comprendre qu'il soit lié à d'autres discours comme la race, le genre, ou encore l'ethnicité. Pour citer Marc Ferro :

Le film ici n'est pas considéré d'un point de vue sémiologique. Il ne s'agit pas non plus d'esthétique ou d'histoire du cinéma. Le film est observé, non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques [...] La critique ne se limite pas non plus au film, elle l'intègre au monde qui l'entoure et avec lequel il communique⁹.

C'est pourquoi les films ne sont pas les seules sources utilisées pour ce mémoire. L'analyse des notes de productions entourant les œuvres cinématographiques est, elle aussi, nécessaire afin de comprendre les motivations qui ont poussé leur écriture et leur réalisation.

C'est à la Margaret Herrick Library de Los Angeles que se trouvent les scripts, les articles de journaux entourant leurs sorties, les notes de production lors de la réalisation ou encore les correspondances entre acteurs, réalisateurs et producteurs. Ainsi, après avoir sélectionné tous les films du corpus, plusieurs notes de production ont été analysées.

La deuxième étape de l'analyse se concentre sur six des seize films américains déjà analysés¹⁰: *Japanese War Bride*, film dramatique de King Vidor sorti en 1952, *Love Is a Many Splendored Thing*, film dramatique d'Henry King, sorti en 1955, *Sayonara*, film dramatique de Joshua Lang sorti en 1957, puis deux films sortis la même année en 1960, *Hell to Eternity*, un drame sur la Seconde Guerre mondiale de Phil Karlson, et *Walk Like A Dragon*, un western de James Clavell. Finalement, le corpus se termine avec la comédie musicale entièrement interprétée par des

⁹ Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, n° 1, 1973, p. 114.

¹⁰ Pour le résumé des six films sélectionnés se reporter à l'annexe.

Asiatiques américains, *Flower Drum Song* d'Henry Koster, sortie en 1963. Ces six films ont été choisis, car ils mettent tous en scène, dans un personnage secondaire ou principal, des femmes asiatiques américaines. Le personnage féminin Han Suyin du film *Love Is a Many Splendored Thing* n'est pas une Asiatique américaine, mais une Eurasienne anglaise et chinoise. Cependant, le film a tout de même été choisi pour l'analyse, car son réalisateur, Henry King est américain; et que ce dernier utilise Han Suyin pour véhiculer ses idées sur les valeurs occidentales.

L'étude de ces films révèle que la femme asiatique est représentée intégrée à la société américaine par le biais de la sphère privée. En effet, cette dernière est absorbée par le discours d'après-guerre sur le rôle et la place des femmes dans la société américaine. Au sortir de la guerre, pour remédier à la plus grande indépendance des Américaines acquise lors de la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement incite ces dernières à retourner dans leur foyer. Les rôles d'épouses et de mères sont alors glorifiés dans tous les médias, associant la notion de féminité à la domesticité. En 1963, avec la parution de son livre *La Femme Mystifiée*¹¹, l'écrivaine et féministe américaine Betty Friedan, qualifie cet idéal féminin de « Mystique Féminine ». Inspirée par sa propre expérience et celle de ces contemporaines, elle y décrit et dénonce la pression sociale imposée par la société d'après-guerre pour que les femmes répondent à l'idéal féminin de l'époque.

Ainsi, pour pouvoir mettre en relief les similitudes entre la représentation des femmes asiatiques américaines et la notion de la femme américaine véhiculée dans les médias, une nouvelle grille d'analyse a été créée. Cette dernière s'appuie sur les critères constituant pour l'époque la « femme américaine idéale » : l'épouse dévouée, la femme au foyer accomplie et la mère aimante. À la lumière de cette analyse, ce mémoire expliquera à la fois les changements politiques et sociaux encourus dans la

¹¹ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton, 1963. 410 pages.

société américaine au début de la Guerre Froide, mais surtout les relations qu'entretiennent les États-Unis avec sa communauté asiatique.

Dans un premier chapitre nous offrirons une description du contexte historique et historiographique du sujet de ce mémoire. En effet, pour pouvoir commencer l'analyse de ces films, il est nécessaire de comprendre le contexte dans lesquelles ils sont produits. De plus, la mise en contexte historiographique montrera l'intérêt et l'apport de ce mémoire.

Le deuxième chapitre analysera la représentation des femmes asiatiques américaines dans les six films sélectionnés. Nous verrons ainsi de quelle manière cette représentation concorde avec l'idéologie de la « Mystique Féminine » véhiculée dans les médias de l'époque.

Finalement, le dernier chapitre expliquera les raisons qui ont engendré cette représentation. Nous montrerons ce qui a poussé les réalisateurs et les producteurs de l'époque à mettre en scène une femme asiatique occidentalisée.

CHAPITRE I

UNE QUESTION DE CONTEXTE

Pour comprendre l'apparition des femmes asiatiques américaines dans le cinéma hollywoodien et l'intérêt qui résulte de ce travail, il est important d'effectuer une brève remise en contexte historique et historiographique. Ce chapitre se divise ainsi en deux sections. Dans la première partie de ce chapitre, la description du contexte historique de l'époque offre une meilleure compréhension des sujets évoqués au sein des films. Il s'agit non seulement de mettre en évidence les causes et les événements qui ont engendré la représentation de femmes asiatiques américaines, mais aussi de comprendre le discours véhiculé dans les films étudiés. Ensuite, la deuxième partie permet une mise en contexte historiographique. La représentation de femmes asiatiques se trouve en effet au carrefour de plusieurs historiographies. Dès lors, la description des recherches antérieures et des grands courants qui les caractérisent montre l'apport et la pertinence de cette étude.

1. Contexte historique

Depuis l'entrée en guerre des Américains lors de la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à la fin de la Guerre du Vietnam en 1975, l'Asie constitue pour les États-Unis un théâtre d'affrontements idéologiques et militaires. Et pourtant, pendant la première moitié du XXe siècle, la politique étrangère des États-Unis se concentrait principalement sur l'Europe et l'Amérique du Sud. L'attaque surprise des Japonais contre les Américains à Pearl Harbor en 1941 inaugure une nouvelle période, où l'attention officielle se tourne aussi vers le Pacifique. Dès lors, la communauté asiatique américaine acquiert une plus grande visibilité aux États-Unis, souvent à son désavantage. Après avoir évoqué dans l'introduction l'apparition de l'idéologie de la

« mystique féminine », il est nécessaire d'expliquer comment le contexte historique de l'époque nous aide à comprendre cette nouvelle visibilité.

1.1. La culpabilité des camps d'internement

La « Guerre du Pacifique » qui débute après l'attaque des Japonais à Pearl Harbor, a de profondes répercussions sur la population américaine, principalement sur la communauté japonaise américaine. Dans les semaines qui suivent les bombardements de Pearl Harbor, les militaires américains redoutent une invasion des Japonais sur la côte ouest des États-Unis¹². Avec le soutien des politiciens et d'une partie de la population, les militaires souhaitent isoler la communauté japonaise américaine dans des camps d'internement. Le 19 février 1942, en signant le *Décret Présidentiel 9066*, le Président Roosevelt appuie les militaires et autorise la création de « zones d'exclusion » sur le territoire américain¹³. Ce décret ouvre la voie à l'évacuation des Japonais vers ces zones appelées *Relocation Centers*. C'est ainsi qu'à partir de 1942, environ 120 000 personnes d'origines japonaises sont détenues dans dix camps. Les deux tiers d'entre elles ont pourtant la citoyenneté américaine¹⁴. Ne pouvant apporter que le strict minimum, une valise ou deux, ils abandonnent derrière eux leurs maisons, leurs biens ou encore leurs entreprises. Ils resteront enfermés près de trois ans dans ces camps, malgré des conditions de vie précaires. Ce n'est qu'en décembre 1944, après un long combat administratif et politique mené par la communauté japonaise américaine et ses alliés, que la Cour Suprême autorise l'évacuation des *Relocation Centers*. Mais le racisme encore présent et la perte quasi

¹²Greg Robinson, *Un drame de la Deuxième Guerre: le sort de la minorité japonaise aux États-Unis et au Canada*, [Montréal], Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 77-78.

¹³Executive Order 9066, February 19, 1942; General Records of the United States Government; Record Group 11; National Archives. Récupéré de <<http://www.ourdocuments.gov/doc.php?doc=74>>, Consulté le 05 janvier 2014

¹⁴Caroline Chung Simpson, *An Absent Presence: Japanese Americans in Postwar American Culture, 1945-1960*, Durham, Duke University Press, 2001, p. 1.

totale de leurs biens, rendent difficiles la réinsertion sociale ou encore économique de ces populations. Ainsi, la communauté japonaise n'a pas d'autre choix que de repartir à zéro¹⁵. En 1948, sous l'administration du Président Harry Truman, le gouvernement fédéral promulgue la loi *The Japanese Evacuation Claims Act*, qui reconnaît les pertes financières des Japonais américains lors de leur internement. Cependant, cette loi est plus importante symboliquement que financièrement. En effet, sur les 131 millions de dollars réclamés par la population japonaise, le gouvernement n'en attribue que 38 millions¹⁶. Suite à l'enfermement des Japonais dans des camps, mais aussi à l'utilisation de la bombe atomique, les Américains ressentent un certain sentiment de culpabilité. Ceci est particulièrement perceptible dans les films de l'époque. Par exemple le film *Hell To Eternity* sorti en 1960 et étudié pour ce mémoire, dénonce le comportement des Américains vis-à-vis de la communauté japonaise. L'analyse ultérieure du film permettra de revenir sur la question.

1.2. La peur du Communisme- *The Red Scare*

Cependant, l'animosité envers les Japonais américains diminue avec le début de la Guerre froide et les tensions qu'elle engendre. Les États-Unis luttent désormais contre une nouvelle menace : la propagation du communisme par les Soviétiques. Pour les Américains, le monde se divise en deux : le monde libre et les communistes. Cette « peur rouge » qui s'empare du pays atteint même l'industrie cinématographique¹⁷. Dès 1945, un rapport intitulé *Communist Infiltration in The United-States* avertit la population que des communistes américains tentent de

¹⁵Greg Robinson, *Un drame de la Deuxième Guerre*, op. cit., p. 257.

¹⁶Roger Daniels et Eric Foner, *Prisoners Without Trial: Japanese Americans in World War II*, New York, Hill and Wang, 1993, p. 89.

¹⁷Cette « peur rouge » est plus connue sous le nom de *macarthysme*, même si cette dernière commence avant même l'arrivée du sénateur Joseph McCarthy sur la scène politique.

s'emparer du milieu des médias¹⁸. Deux ans plus tard, avec la collaboration du F.B.I, la Commission des activités anti-américaine, la *House Un-American Activities Committee* dresse une liste noire de dix-neuf noms: des scénaristes, des producteurs ou encore des réalisateurs jugés « inamicaux ».¹⁹ Sur ces dix-neuf personnes, dix comparaissent devant la HUAC et sont finalement inculpés pour avoir refusé de répondre aux questions concernant leur appartenance politique. Ils seront connus sous le nom des *Hollywood Ten*²⁰. Cette condamnation inaugure pour l'industrie du cinéma une période de tensions, de délations et de chasses aux sorcières, qui durera plusieurs années²¹. Ainsi, de peur d'être suspectés d'être communistes, les réalisateurs, producteurs ou encore scénaristes de l'époque participent à la propagande anticomuniste orchestrée par le gouvernement. Le spectre de la « Peur rouge » ne plane pas seulement derrière les caméras : il s'empare aussi des écrans. Par exemple, dans le film *Love Is A Many-Splendored Thing* sorti en 1955, les personnages font à la fois référence à l'avancée des communistes en Chine, mais aussi à la participation des Américains à la Guerre de Corée.

La politique d'endiguement menée par les États-Unis ne s'applique pas seulement sur le sol américain, elle sévit également à l'étranger. Après leur victoire sur les Japonais, les Américains consolident leurs forces militaires et politiques dans le Pacifique, afin d'empêcher la progression du communisme en Asie. Cependant, la victoire du communiste Mao Zédong en Chine y limite leur influence²². Les relations sino-américaines se détériorent rapidement et la Chine, alliée des Américains pendant la Seconde Guerre mondiale, devient une menace communiste pour ces derniers. Les tensions s'accroissent lors de la Guerre de Corée en 1950 lorsque les deux pays

¹⁸Robert Sklar, *Movie-made America: a Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1994, p. 256.

¹⁹R Humphreys, *Hollywood's Blacklists*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 2008, p. 82.

²⁰Robert Sklar, *Movie-made America*, op. cit., p. 262.

²¹André Kaspi, *Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 423.

²²Jean Heffer, *Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 10.

soutiennent des camps opposés. Les Chinois offrent leur aide à la Corée du Nord, communiste, alors que les Américains et l'O.N.U prêtent main-forte à la Corée du Sud, anticommuniste²³. Après trois ans de guerre, un armistice est signé à Panmunjom entre les Nations Unies et la Corée du Nord. En ce début des années 50, et ce jusqu'à la fin de la Guerre du Vietnam en 1975, la politique d'endiguement du communisme fait de l'Asie, le centre de la politique étrangère américaine.

La peur rouge qui sévit dans le pays s'abat aussi sur la communauté sino-américaine. D'une part, le statut social et les conditions de vie des Chinois américains s'améliorent peu à peu à partir de la Seconde Guerre mondiale. En 1943, le « Magnuson Act » met fin à 60 ans d'exclusion de la communauté chinoise aux États-Unis. Finalement autorisés à devenir citoyens, les Chinois américains obtiennent un quota d'immigration de 105 immigrants par année²⁴. En 1952, l'*Immigration and Nationality Act* autorise les femmes des soldats asiatiques américains à venir s'installer aux États-Unis. Ainsi, l'assouplissement des lois et les nouvelles opportunités de travail engendrées par la Seconde Guerre mondiale offrent un nouveau regain à la communauté chinoise. De 1950 à 1960, la population chinoise double, passant de 117 629 habitants à 237 292 habitants²⁵.

Mais l'apaisement est de courte durée. Avec la création de la République Populaire de Chine en 1949, le gouvernement fédéral surveille de près la communauté. Non seulement ils sont soumis à de nombreux interrogatoires questionnant leur allégeance politique, mais les divisions au sein même de la communauté provoquent de nombreuses tensions. Depuis 1883, l'organisation *Chinese Consolidated Benevolent*

²³ André Kaspi, *Les États-Unis de 1945 à nos jours*, op. cit., p. 397.

²⁴ William Wai, *Chinese-American Experience: An introduction.*
<<http://immigrants.harpweek.com/ChineseAmericans/IIntroduction/BillWeiIntro.htm>>

²⁵ Judy Yung, Gordon H. Chang et H. Mark Lai, *Chinese American Voices : From the Gold Rush to the Present*, Berkeley, CA, USA, University of California Press, 2006, p. 226.

*Association*²⁶, restée très proche du gouvernement nationaliste en Chine, représente les intérêts de la communauté à travers le pays. Composé principalement de l'élite marchande, il fait office de gouvernement. Alors que la guerre civile éclate en Chine à la fin des années 20, l'association, majoritairement de droite, tente d'empêcher la propagation des idéaux communistes aux États-Unis²⁷. Et pourtant, l'intimidation de la CCBA n'empêche pas des associations de gauche telles que *Chinese Hand Laundry Alliance* ou encore la *Chinese Workers Mutual Aid* de voir le jour. Malgré leur divergence politique, jusqu'au début des années 50, la communauté chinoise est toujours restée unie face au gouvernement fédéral. Mais la chute du gouvernement nationaliste ébranle cette unité. Soutenant que de nombreux Chinois communistes s'infiltrèrent aux États-Unis, le gouvernement fédéral, avec l'appui de la CCBA, met en place une série d'interrogatoires qui encourage les accusés à confesser leur allégeance au pouvoir communiste.²⁸ Persécutées par le gouvernement fédéral, les membres de la *Chinese Hand Laundry Alliance* diminuent et l'organisation s'effrite²⁹. Il en est de même pour la CCBA, qui perd beaucoup de membres après sa collaboration avec le gouvernement américain. Face aux perpétuelles persécutions, les Sino-Américains se détournent peu à peu de la politique chinoise et des idéaux de gauches, pour s'intégrer d'avantages aux États-Unis.

1.3. Hollywood et la fin du « studios system »

La représentation des femmes asiatiques émerge dans les grands studios d'Hollywood. L'installation au début du XXe siècle, de ces studios de production en Californie, marque la professionnalisation de l'industrie du cinéma américain. À

²⁶ Organisation connue aussi sous le nom des Six Compagnies.

²⁷ Xiaojian Zhao, *Remaking Chinese America: Immigration, Family, and Community, 1940-1965*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2002, p. 115.

²⁸ Judy Yung, Gordon H. Chang et H. Mark Lai, *Chinese American Voices*, op. cit., p. 227.

²⁹ Renqiu Yu, *To Save China, To Save Ourselves: the Chinese Hand Laundry Alliance of New York*, Philadelphia, Temple University Press, 1992, p. 198.

partir des années 20 jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le système de production cinématographique américain repose sur une structure d'intégration verticale. Telle une chaîne de montage, les studios organisent la création des films, de l'écriture jusqu'à la projection en salle³⁰. Ils détiennent non seulement leur propre personnel : cinéaste, décorateurs, ou encore monteurs; mais aussi leurs propres salles de cinéma. C'est ainsi qu'à cette époque, cinq grosses compagnies de production, surnommées les « Big Five », possèdent la majeure partie de l'industrie cinématographique. Cet empire hollywoodien est dominé par Metro Goldwin Mayer, Radio-Keith-Orpheum, Paramount, Warner Bros. et Twentieth Century-Fox. Trois autres compagnies, ne disposant pas de leurs propres chaînes de cinéma, se démarquent: United Artists, Universal, et Columbia³¹. L'obtention de salles de cinéma à travers le pays permet aux « Big Five » de contrôler la concurrence. En effet, les autres compagnies doivent attendre l'autorisation et le créneau horaire proposé par les ces dernières pour pouvoir programmer leur film dans leurs salles. Afin que le chiffre d'affaires reste rentable et pour éviter une plus grande concurrence, chacune de ces compagnies se spécialise dans différentes productions : comédies, films d'aventure, ou d'épouvante, etc.³² C'est dans ce contexte qu'émerge le début du star-system et des grandes fêtes mondaines. Les studios deviennent de véritables villes fortifiées pour empêcher les paparazzis, ou les fans d'entrer. Hollywood est une « usine à rêve », non seulement à l'écran, mais aussi dans la réalité. Grâce à la forte productivité des studios, la glorification des artistes ainsi que

³⁰ Thomas Schatz, *Boom and Bust the American Cinema in the 1940s*, New York CScribner, 1997, p. 41.

³¹ Barry Langford, *Post-classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology Since 1945*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, p. 3.

³² Douglas Gomery et Charles Tatum, *Hollywood: l'âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 32.

la demande croissante des spectateurs, l'industrie cinématographique américaine entame en ce début des années 30 son Âge d'or³³.

Cependant, dès le milieu des années 30, le gouvernement fédéral commence à se méfier du monopole des studios, et de l'influence de ces derniers dans les films. Pour empêcher une intervention du gouvernement fédéral, la *Motion Pictures Producers and Distributors Association* invente en 1930 un système d'autocensure au sein de l'industrie du cinéma. Quatre ans plus tard, le « Motion Picture Production Code » ou encore « Code Hays », du nom de son créateur Will Hays, définit plusieurs critères d'acceptabilité pour les films³⁴. Si ces critères ne sont pas respectés, ils encourrent une amende de 25 000 dollars. De plus, avant d'entamer la production, tous les films et scénarios sont soumis à un contrôle assidu de la Production Code Administration. Ce comité, composé de producteurs, veille à ce que des sujets tels que le sexe, le crime, la religion ou encore la race soient traités selon des valeurs morales strictes³⁵. Par exemple, le sexe ne peut être évoqué sans l'institution du mariage, la nudité n'est pas autorisée, ou encore, le mariage entre un Caucasien et une personne de couleur est interdit. En 1957, le film *Sayonara* est soumis aux critiques du comité. Après la première lecture du scénario, ce dernier dénonce la manière dont le sexe est abordé dans le film : « Unacceptable treatment of illicit sex »³⁶. Finalement pour éviter la censure, le scénario a dû être modifié pour intégrer la notion de mariage et ainsi justifier les scènes dites « illicites ».

³³ Bärbel Sill, *Le star system du cinéma hollywoodien classique (1930 - 1960) à sa renaissance dans les années 80*, Bruxelles, Lang, 2005, p. 18.

³⁴ Nora Gilbert, *Better Left Unsaid: Victorian novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship*, 2013, p. 9.

³⁵ Douglas Gomery et Charles Tatum, *Hollywood*, op. cit., p. 21.

³⁶ Naoko Shibusawa, *America's Geisha Ally: Reimagining the Japanese Enemy*, Reprint., Harvard University Press, 2010, p. 257.

Les années 40 représentent un véritable paradoxe pour l'industrie cinématographique. Alors que les grosses compagnies de production n'ont jamais fait autant de chiffres d'affaires, cette nouvelle décennie signe aussi leurs déclin. Avec la popularité grandissante de la télévision après la guerre, l'industrie cinématographique a un nouveau concurrent de taille. Ce nouveau média s'impose rapidement dans les foyers américains et fait de l'ombre au cinéma. N'ayant plus besoin de sortir pour être divertis, les Américains ne ressentent plus aussi souvent l'envie d'aller voir un film au cinéma. De plus, pendant la Seconde Guerre mondiale, la culture s'est mise au service de la politique. L'industrie du cinéma a en effet, été sollicitée pour encourager l'effort de guerre. Mais l'utilisation du cinéma comme outil de propagande, ainsi que les législations antitrust du gouvernement fédéral affaiblissent la puissance des studios.³⁷ Finalement en juin 1949, après plus de quinze ans de batailles judiciaires, la Cour Suprême tranche en faveur du gouvernement. Les « Big Fives » n'ont pas d'autres choix que de se séparer de leurs salles de cinéma³⁸. C'est la fin du monopole et des « studio-system ».

1.4. Contexte migratoire

Au lendemain de la guerre, ce nouvel intérêt pour l'Asie influence à la fois la politique étrangère, mais aussi migratoire des États-Unis. Depuis la fin du XVIIIe siècle, la communauté asiatique est victime d'une multitude de lois visant à limiter son immigration. Tout d'abord il y a le *Naturalization Act* de 1790 qui stipule que les Asiatiques ne sont pas éligibles pour demander la citoyenneté américaine³⁹. Ensuite sera mis en place le *Chinese Exclusion Act*, dont l'objectif est d'interdire

³⁷ Sheldon Hall et Stephen Neale, *Epics, Spectacles, and Blockbusters: a Hollywood History*, Detroit, Mich., Wayne State University Press, 2010, p. 112.

³⁸ Douglas Gomery et Charles Tatum, *Hollywood, op. cit.*, p. 30.

³⁹ Excepté le cas des Philippins. La nationalité leur est refusée après leur indépendance en 1898 par la loi « Philippine Bill of 1902 » au même titre que les autres nationalités asiatiques.

l'immigration des Chinois aux États-Unis. Car au milieu du XIXe siècle, l'arrivée d'immigrants chinois inquiète la population américaine⁴⁰. Cette peur est telle qu'en 1882, le *Chinese Exclusion Act* est voté. Cette loi est déterminante, non seulement parce qu'elle représente l'une des premières lois nationales pour restreindre l'immigration, mais surtout parce que pour la première fois, une loi interdit à une minorité ciblée l'accès aux États-Unis⁴¹. En 1924, le ton se durcit encore une fois avec l'*Immigration Act of 1924*, appelé aussi le *Johnson Reed Act*. Cette loi fédérale instaure un système de quotas par nationalité et interdit l'immigration des communautés dont les membres ne peuvent devenir citoyens américains. Ainsi, sans pour autant les mentionner, elle interdit aux Japonais et aux autres Asiatiques, l'entrée aux États-Unis⁴².

En revanche, c'est grâce à l'alliance entre la Chine et les États-Unis en 1943 que la naturalisation des Chinois résidants aux États-Unis est autorisée. Le gouvernement américain doit en outre faire face à une réalité nouvelle: après plusieurs années de guerre passées à l'étranger, certains soldats américains reviennent mariés à des femmes d'origine étrangère. La loi *The War Bride Act*, votée en 1945, permet aux soldats de ramener temporairement leurs femmes non américaines aux États-Unis⁴³. Un amendement est adopté en 1947 afin que le critère de la race ne soit plus pris en compte, et que la loi soit prolongée. C'est ainsi qu'entre 1947 et 1962, 66 700 femmes asiatiques immigreront aux États-Unis. Sur ces 66 700 femmes, 45 853 sont japonaises⁴⁴. Mais ce nombre important d'immigrantes japonaises s'explique aussi par la création de la loi de 1952, *The McCarran-Walter Act*, qui met un terme

⁴⁰Krystyn R Moon, *Yellowface Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2005, p. 31-32.

⁴¹Ben Railton, *The Chinese Exclusion Act: What It Can Teach Us About America*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 14.

⁴²Xiaojian Zhao, *Remaking Chinese America*, op. cit., p. 8.

⁴³Caroline Chung Simpson, « "Out of an Obscure Place": Japanese War Brides and Cultural Pluralism in the 1950s », *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 10, n° 3, 1998, p. 51.

⁴⁴Caroline Chung Simpson, *An Absent Presence*, op. cit., p. 164.

définitif à l'exclusion ciblée des immigrants asiatiques, tout en permettant à toute nationalité de devenir citoyen⁴⁵. Elle offre, de plus, la possibilité de faire venir sans quota les épouses asiatiques des Américains⁴⁶. Ayant désormais accès à la nationalité américaine, de nombreux réfugiés coréens utilisent cette loi après la guerre de Corée, pour venir s'installer aux États-Unis. Il en est de même pour les Japonaises, qui profitent de cet assouplissement des lois pour immigrer massivement. Leur nombre est tel que ces immigrantes sont surnommées dans la culture populaire de l'époque, les « Japanese War Brides ». Tel est le cas, par exemple, de l'actrice japonaise canadienne Nobu McCarthy, qui tient le rôle principal du film *Walk Like a Dragon* analysé dans cette étude. En effet, l'actrice est arrivée aux États-Unis après avoir rencontré et épousé au Japon en 1955 le Sergent David McCarthy, un G.I américain⁴⁷. Au cours des années 50, ces jeunes femmes sont le sujet de nombreux livres, films ou encore comédies musicales. Ainsi, deux des six films étudiés pour ce mémoire illustrent cet intérêt : le film du même nom *Japanese War Bride* sorti en 1952 et *Sayonara*, sorti cinq ans plus tard. La soudaine visibilité des « Japanese War Bride » dans la culture populaire reflète le fort et rapide agrandissement de la communauté japonaise américaine⁴⁸.

Cette remise en contexte historique offre un bref aperçu des politiques oppressives appliquées par les États-Unis sur la communauté asiatique jusqu'au milieu du XXe siècle. Cette relation dominante-dominée s'illustre notamment par les lois américaines interdisant pendant plus d'un siècle l'immigration des Asiatiques aux États-Unis. Considérés comme des êtres inassimilables dus à leurs origines raciales,

⁴⁵Daniel Sabbagh, « Le statut des « Asiatiques » aux États-Unis », *Critique internationale*, n° 20, n° 3, 1 août 2003, p. 78.

⁴⁶Robert G. Lee, *Oriental: Asian Americans in Popular Culture*, Temple University Press, 1999, p. 162.

⁴⁷The Associated Press, « Nobu McCarthy, 67, Artistic Director and Actress, Dies », *The New York Times*, 10/04/2002.

⁴⁸Caroline Chung Simpson, « Out of an Obscure Place », *op. cit.*, p. 52.

ils sont tenus à l'écart de la société américaine par le biais d'une ségrégation informelle. L'internement des Japonais américains pendant la Seconde Guerre mondiale illustre ce sentiment d'animosité à l'égard de la population asiatique. Cependant, au lendemain du conflit, le gouvernement américain, alors en pleine guerre idéologique contre l'Union Soviétique, met progressivement fin à l'exclusion légale des asiatiques américains.

2. Contexte historiographique

2.1. Les États-Unis après la Guerre et la Mystique Féminine

Lorsque des femmes asiatiques américaines sont mises en scène dans les films américains de la Guerre Froide, elles sont intégrées au discours de la « mystique féminine ». Il est donc intéressant de décrire la construction de ce discours, et les études qui en découlent.

La conception traditionnelle de la famille, héritage des valeurs victoriennes du XIX^e siècle, est mise en avant tout au long des années 50. De nombreuses études psychologiques et sociales se développent rapidement à la fin de la guerre, contribuant à véhiculer le discours de « la mystique féminine »⁴⁹. Ainsi, dans son livre publié en 1946 *Their Mothers' Sons: The Psychiatrist Examines an American Problem*, le psychologue Edward Stecker offre un discours conservateur sur le rôle des femmes et leurs fonctions dans la société⁵⁰. En effet, durant la Seconde Guerre mondiale, plusieurs jeunes hommes sont réformés du service militaire à cause de leur incapacité physique ou mentale. Les accusant d'avoir surprotégé leurs enfants, le psychologue blâme les mères de famille pour cet échec. Il réutilise le terme de

⁴⁹Jean Heffer, *Les Etats-Unis de 1945 à nos jours*, op. cit., p. 31.

⁵⁰Mildred Burgum, « Review », *Science & Society*, vol. 11, n° 4, 1 octobre 1947, p. 382.

l'auteur Philip Wylie : *momism*, utilisé pour les qualifier de « mères destructrices »⁵¹. Dans une période où le retour des femmes à la maison est prôné, le psychologue veut démontrer l'importance du rôle de la mère et ses dramatiques conséquences s'il est mal exécuté. *Modern Women : The Lost Sex*, publié en 1947, est l'un des ouvrages défendant le culte de la domesticité le plus connu. Les auteurs, Marynia Farnham et Ferdinand Lundberg y expliquent que les femmes de l'époque ressentent une certaine confusion provoquée par leur volonté de participer aux activités des hommes. Selon eux, en rejetant leur rôle domestique d'épouse et de mère, elles vont à l'encontre de leur nature et provoquent en elle un conflit personnel⁵². S'ajoute à l'apparition de ces analyses psychologiques, le discours traditionnel véhiculé dans les médias : les journaux, la télévision, et même le cinéma. La multiplication des magazines féminins renforce ce discours. Les principaux thèmes de ces journaux sont d'ordre domestique : le couple, la maternité ou encore la femme au foyer⁵³. Les revues telles que *Redbook*, *Mademoiselle*, *Home Journal* ou encore *Seventeen* influencent profondément cette nouvelle génération de ménagères⁵⁴.

C'est à partir de 1963, avec l'étude de Betty Friedan *La Femme mystifiée*⁵⁵, que le discours véhiculé par la société des années 50 est analysé. Comme expliquée dans l'introduction, l'auteure Betty Friedan qualifie le rôle attribué aux femmes après la 2^{de} Guerre mondiale de « mystique féminine ». Selon elle, les femmes sont glorifiées dans leur rôle de maîtresse de maison, d'épouse attentionnée et de mère aimante. Ces trois caractéristiques, qui constituent la base de cette mystique, sont utilisées comme critères d'analyse dans le Chapitre 2. Influencée par des écrits féministes de l'époque

⁵¹ Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 405.

⁵² Harriet Sigerman, *The Columbia Documentary History of American Women Since 1941*, Columbia University Press, 2003, p. 105-107.

⁵³ Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 423.

⁵⁴ David Halberstam et William Olivier Desmond, *Les Fifties : la révolution américaine des années 50*, Paris, Ed. du Seuil, 1995, p. 45.

⁵⁵ Le titre original du livre s'appelle *The Feminine Mystique*. Les deux titres seront ainsi employés dans le mémoire.

tels que *Second Sex* de Simone De Beauvoir, publié en 1953 aux États-Unis, ou encore *Women Against Myth* de Betty Millard, publié en 1948, Betty Friedan raconte le mal-être des femmes lorsqu'elles tentaient de répondre aux critères de cet idéal féminin. Considéré comme l'un des ouvrages pionniers de la deuxième vague féministe, il aura plus tard un impact indéniable sur l'historiographie des années 50.

Toutefois, dès les années 80, sans rejeter les propos tenus par Betty Friedan, les historiens nuancent son discours et décrivent la diversité des expériences féminines dans l'après-guerre. L'historienne Eugenia Kaledin montre, par exemple, dans son ouvrage *Mothers and More: American Women in the 1950's*, publié en 1984, les racines du féminisme dans la société des années 50⁵⁶. Ou encore, dix ans plus tard, l'historienne Joanne Meyerowitz remet en question la manière dont Betty Friedan diminue l'importance du rôle des femmes au foyer dans la société pendant cette période.⁵⁷ J. Meyerowitz explique qu'il n'est pas nécessaire de dénigrer le statut de la femme au foyer pour montrer le sentiment d'emprisonnement ressenti par ces dernières dans les années 50⁵⁸. De plus, les historiens veulent montrer que la « Mystique Féminine » représente principalement l'expérience de la minorité dominante : les femmes blanches de classe moyenne. L'historienne Vicki Ruiz l'explique en ces termes dans l'introduction du livre *Unequal Sisters*, publié en 1990 :

“Most of the early work in U.S. women's history paid little attention to race and assumed instead a universal women's experience, defined in contrast to “man's” history. . . While a stark focus on the difference between the male and female past helped to legitimize women's history, the past it explored was usually only that middle-class white women.”⁵⁹

⁵⁶ Eugenia Kaledin, *Mothers and More: American Women in the 1950s*, Twayne Publishers, 1984. 284 pages

⁵⁷ Joanne Meyerowitz, « Beyond the Feminine Mystique: A Reassessment of Postwar Mass Culture, 1946- 1958 », *The Journal of American History*, vol. 79, n° 4, 1 mars 1993, p. 1456

⁵⁸ Christina Catalano, « Shaping the American Woman: Feminism and Advertising in the 1950s », *Constructing the Past*, vol. 3, n° 1, 1 janvier 2002, p. 46.

⁵⁹ Vicki Ruiz et Ellen Carol DuBois, *Unequal Sisters: an Inclusive Reader in U.S. Women's History*, New York, Routledge, 2008, p. xi.

Depuis, cette « Mystique Féminine » est inscrite dans une histoire plus générale des femmes américaines. C'est ce que fait Sarah M. Evans, dans son livre *Les américaines* publié en 1991. En l'intégrant avec l'histoire des femmes de couleurs, des bourgeoises, des ouvrières, des nordistes ou des sudistes, elle y décrit la diversité des expériences féminines des années 50⁶⁰. L'historiographie contemporaine tend ainsi à démontrer que le discours de la « Mystique Féminine » quoique important ne s'appliquait finalement qu'à une minorité de femmes.

Pourtant, dans les films analysés, les femmes asiatiques américaines correspondent aux critères de la parfaite Américaine véhiculés dans les médias. Donnant raison au discours de la « Mystique Féminine », l'intégration de ces femmes s'effectue par le biais de la sphère privée. Cette représentation cinématographique révèle non seulement l'intégration des Asiatiques américaines, mais véhicule aussi l'idéal féminin et le rôle des femmes véhiculé par la société de l'époque. Cette analyse sera plus amplement développée dans le chapitre 2.

2.2. Historiographie des femmes asiatiques américaines

Jusqu'à présent, l'historiographie contemporaine sur la représentation des femmes asiatiques dans le cinéma se limite au contexte de la Guerre froide pour analyser les films de l'époque. Il en ressort des images stéréotypées de la femme asiatique, qui souligne davantage leur rôle d'étrangère plutôt que celui de femmes assimilables à la société américaine. Aussi, ce mémoire propose de concentrer son analyse sur la représentation de femmes asiatiques, qui s'avère être de parfaites Américaines. Mais pour bien comprendre la nouveauté de cette approche, il est

⁶⁰ Green Nancy L, « Sara M. Evans,~~ Les Américaines : Histoire des femmes aux États-Unis~~ », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 48, n° 2, 1993, p. 325.

nécessaire de comprendre sa place dans l'historiographie contemporaine des femmes asiatiques américaines.

Jusque dans les années 80, les études sur les Asiatiques américains sont écrites d'une perspective très masculine, et se concentrent principalement sur l'histoire des hommes asiatiques. Si les femmes asiatiques américaines sont mentionnées ou citées dans certains ouvrages, c'est lorsqu'elles s'inscrivent dans l'histoire plus large des hommes⁶¹. Il faut attendre les années 80, pour que les historiens donnent une place aux femmes asiatiques américaines dans l'histoire. Malgré la création en 1970 des premiers cours universitaires sur l'histoire des femmes asiatiques américaines à l'Université de Berkeley⁶², ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard que les premiers ouvrages spécialisés sur le sujet sont publiés. En 1986, la sociologue Evelyn Nakano Glenn écrit le premier livre sur l'histoire des Japonaises américaines à travers l'histoire de trois générations de femmes: *Issei, Nisei, Warbride : Three Generations of Japanese American Women in Domestic Service*⁶³.

Dans un premier temps, ce sont les amateurs d'histoire qui s'intéressent aux vécus de ces femmes, et en décrivent les expériences.⁶⁴ C'est particulièrement intéressant de constater leur apport à l'historiographie sur les Asiatiques américains. Grâce à leur intérêt pour de nouvelles sources historiques, ces passionnés d'histoire proposent des interprétations inédites. Judy Yung, alors bibliothécaire, publie en 1986 le livre *Chinese Women of America : A Pictorial History*. Ce n'est qu'après la publication de son ouvrage qu'elle décide de reprendre ses études pour finalement

⁶¹S. J Kleinberg, Eileen Boris et Vicki Ruiz, *The Practice of U.S. Women's History: Narratives, Intersections, and Dialogues*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2007, p. 167.

⁶²Kim Nancy I., « The General Survey Course on Asian American Women: Transformative Education and Asian American Feminist Pedagogy », *Journal of Asian American Studies*, vol. 3, n° 1, 2000, p. 42.

⁶³Sucheng Chan, « Asian American Historiography », *Pacific Historical Review*, vol. 65, n° 3, 1 août 1996, p. 393.

⁶⁴S. J Kleinberg, Eileen Boris et Vicki Ruiz, *The Practice of U.S. Women's History*, op. cit., p. 164.

devenir une spécialiste de l'histoire des Asiatiques américains⁶⁵. Afin de compléter leurs propres recherches, les historiens professionnels explorent, à leur tour quelques années après, les témoignages oraux, les œuvres culturelles ou encore les biographies. Ce recours aux sources moins conventionnelles a notamment pour conséquence un intérêt grandissant pour l'histoire des femmes asiatiques américaines. En découle la publication des premières œuvres majeures de l'historiographie de ces dernières telles que l'ouvrage de Judy Yung mentionné précédemment, ou encore *Making Waves*, fruit de la collaboration de 53 auteures asiatiques américaines, publié en 1989. Ce recueil de nouvelles, essais et poèmes dresse un portrait plus complet et plus complexe des femmes asiatiques américaines que celui les dépeignant à tort comme des femmes dociles et soumises. La même année sort le livre *The Forbidden Stitch: An Asian Women's Anthology*⁶⁶ édité par Shirley Lim, Mayumi Tsutakawa et Margarita Donnelly. Cette anthologie regroupe une collection de poèmes, d'arts visuels ou d'histoires courtes écrites par des femmes asiatiques américaines. Les auteures y partagent leurs expériences et leurs histoires sur ce que signifie pour elles être une femme asiatique américaine en cette fin des années 80.

Les années 90 sont marquées par la plus grande diversité des recherches sur les femmes asiatiques américaines. "A minority within a minority, the story of Asian American women has barely begun to be told,"⁶⁷ écrit en 1996 l'historienne Sucheta Mazumdar. L'accroissement démographique de la communauté asiatique à partir des années 70 explique en partie l'augmentation du nombre de spécialistes du domaine au cours des années 90⁶⁸. En 1965, les États-Unis votent la loi *The Immigration and*

⁶⁵Dong, S Robert. "Chinese American Heroines: Judy Yung", 11 Avril 2009. Récupéré de : <http://www.asianweek.com/2009/04/11/chinese-american-heroines-judy-yung/>

⁶⁶ Shirley Lim et Mayumi Tsutakawa, *The Forbidden Stitch: An Asian American Women's Anthology*, Corvallis, OR, Calyx Books, 1989.

⁶⁷Sucheta Mazumdar, « Beyond Bound Feet: Relocating Asian American Women », *OAH Magazine of History*, vol. 10, n° 4, 1 juillet 1996, p. 23-27.

⁶⁸Mae M. Ngai, « Asian American History: Reflections on the De-centering of the Field », *Journal of American Ethnic History*, vol. 25, n° 4, 1 juillet 2006, p. 97.

Nationality Act qui met fin au système des quotas par nationalité, instauré en 1924.⁶⁹ Cette loi, favorisant le regroupement familial, permettra à de nombreux Asiatiques américains de faire venir leurs familles aux États-Unis. En conséquence, une génération plus tard, il y a sensiblement plus d'Asiatiques, et les publications sur l'histoire des Asiatiques américains se multiplient et se professionnalisent de manière fulgurante⁷⁰.

En abordant l'histoire sociale, politique, ou même transnationale de cette minorité, plusieurs auteures contribuent à développer la diversité du champ d'études. Shirley Jennifer Lin décrit par exemple dans son ouvrage *A Feeling of Belonging. Asian American Women's Public Culture. 1930-1960*, publié en 2005, la participation de la seconde génération de femmes asiatiques américaines aux activités culturelles de la nation. Grâce à leur participation aux concours de beauté, aux sororités ou encore par la simple lecture de magazines américains, l'auteure montre ainsi le sentiment d'appartenance qui émane de cette nouvelle génération de femmes asiatiques. L'historienne Valérie Matsumoto, spécialiste sur l'histoire des Japonaises américaines, s'intéresse elle aussi à la vie sociale et culturelle de la seconde génération de Japonaises américaines. Dans son récent ouvrage *City Girls*, publié en 2014, l'auteure décrit l'isolement social des jeunes filles qui trouvent finalement refuge dans des associations ethniques pour la jeunesse. Il y a aussi des auteures telles que Madeline Hsu ou Catherine Ceniza Choy qui s'intéressent au sort des Asiatiques américaines en dehors des frontières nationales. Catherine Ceniza Choy, par exemple, décrit dans son ouvrage publié en 2003, *Empire of Care: Nursing and Migration in Filipino American History*, l'expérience et l'immigration des infirmières de Philippines aux États-Unis. Madeline Hsu, quant à elle, raconte dans son ouvrage *Dreaming of Gold, Dreaming of Home : Transnationalism and migration between*

⁶⁹Charles Tesson, Claudine Paquot et Roger Garcia, *L'Asie à Hollywood*, Paris; Locarno, Cahiers du cinéma ; Festival International du film de Locarno, 2001.

⁷⁰Mae M. Ngai, « Asian American History », *op. cit.*, p. 98.

United-States and China, publiée en 2000, l'immigration des Chinois venus s'installer aux États-Unis, et l'impact de ce départ dans leur communauté en Chine.

Enfin, depuis les années 90, l'historiographie des Asiatiques américains est profondément influencée par l'histoire culturelle. Elle s'intéresse notamment à la représentation des Asiatiques américains dans la culture populaire américaine. Dès le milieu des années 90 jusqu'à nos jours, le nombre d'ouvrages sur le sujet augmente considérablement⁷¹. Car après le « péril jaune », l'expression de « modèle minoritaire » est utilisée pour qualifier la population asiatique américaine. Les historiens se penchent alors sur le rôle joué par la culture populaire (cinéma, télévision, littérature, musique...) dans la propagation de ces représentations.

À l'exception de quelques ouvrages d'Eugène Wong⁷², et de Richard A. Oehling⁷³, au cours des années 70, les historiens qui s'intéressaient à la représentation des femmes dans le cinéma portaient peu d'attention à la spécificité des minorités⁷⁴. En revanche, les études sur la représentation des Asiatiques dans le cinéma américain ne se popularisent que pendant la dernière décennie du 20^e siècle. Gina Marchetti est la première historienne à publier une étude approfondie sur le sujet : *Romance & The Yellow Peril*, publiée en 1993. Elle y questionne la mixité raciale entre Caucasiens et asiatique dans les films hollywoodiens. En utilisant les trois concepts de race, genre et ethnicité, elle innove et démontre que ces films ont encouragé les inégalités raciales et sociales. Alors que les toutes premières œuvres avaient pour objectif de dénoncer les préjugés négatifs et les stéréotypes néfastes véhiculés dans les médias, la

⁷¹Sucheng Chan, « The Changing Contours of Asian-American historiography », *Rethinking History*, vol. 11, n° 1, 2007, p. 135.

⁷²Eugene Franklin Wong, *On Visual Media Racism: Asians in the American Motion Pictures*, Arno Press, New York, 1978.

⁷³Richard A. Oehling, « Hollywood and the Image of the Oriental, 1910 - 1950 — Part I », *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 8, n° 2, 1978, p. 33-41.

⁷⁴Lester D. Friedman, *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, University of Illinois Press, 1991, p. 4.

littérature, ou encore le cinéma, les recherches évoluent au cours des années 90. L'objectif des historiens n'est plus seulement de dénoncer, mais aussi, au prisme de différents angles d'approche, de se questionner sur les messages véhiculés. L'historien Robert Lee s'interroge ainsi dans son ouvrage publié en 1999 : *Orientalis, Asian Americans in Popular Culture*, sur les origines et la construction dans la culture populaire d'un discours raciste et stéréotypées des Asiatiques américains. La popularité grandissante du sujet, ainsi que son incroyable richesse sont confirmées par la parution, au début des années 2000, de deux ouvrages : l'un francophone, *L'Asie à Hollywood*⁷⁵, l'autre anglophone, *Screening Asian Americans*⁷⁶, qui regroupent un ensemble d'études écrites par différents historiens. Le premier ouvrage s'intéresse à l'influence des Asiatiques dans le cinéma américain. Tout en décrivant l'évolution des personnages asiatiques au cours du XXe siècle, il montre aussi les nombreux échanges entre le cinéma hongkongais et américain depuis les années 80. Le deuxième ouvrage édité par Peter X Feng explore à la fois la manière dont les Asiatiques américains sont représentés à l'écran, mais aussi l'émergence du cinéma asiatique américain.

Même si ces œuvres nous fournissent une base pour comprendre les différentes expériences vécues par les femmes asiatiques américaines, il reste encore de nombreux éléments à étudier, incorporer et analyser sur l'histoire de ces femmes. Cependant, ce mémoire tente de contribuer à enrichir les études sur le sujet.

⁷⁵Charles Tesson, Claudine Paquot et Roger Garcia, *L'Asie à Hollywood*, op. cit. 255 pages

⁷⁶Peter X Feng, *Screening Asian Americans*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 308 pages.

2.3. Une vision trop manichéenne qui peut être nuancée

Jusqu'à présent, les ouvrages sur la représentation des femmes asiatiques dans le cinéma concentraient leur analyse sur le discours de la Guerre froide et du thème du péril jaune. Ils puisaient dans le contexte de la Guerre Froide les éléments pour souligner et expliquer les représentations stéréotypées des femmes asiatiques dans les films de l'époque. Gina Marchetti, par exemple, met en lumière dans *Romance and The Yellow Peril* publié en 1996, « l'orientalisme »⁷⁷ des films de l'époque. À plusieurs reprises, elle montre de quelle manière les hommes américains veulent modeler les femmes asiatiques selon leur propre vision de l'Orient⁷⁸. Elle souligne la domination de l'Occident sur l'Orient suggérée par les films, ici à travers la métaphore de la femme asiatique et de l'homme américain. Le livre *Geisha Ally: Reimagining the Japanese Enemy*, publié en 2010 par Naoko Shibuzawa, développe la même analyse. L'auteure explique qu'afin de rendre le Japon plus sympathique aux yeux des Américains, les États-Unis utilisent la femme japonaise pour personnifier le pays. En féminisant le Japon, cela permet, dans le contexte de la Guerre froide, d'illustrer le besoin des États-Unis de protéger les Asiatiques, tout en montrant la dépendance de l'Orient envers l'Occident.⁷⁹ Finalement, selon l'auteure les États-Unis perpétuent une certaine hiérarchie raciale internationale.

À travers l'analyse du film *Sayonara* de Joshua Logan, l'historien Robert Lee, montre dans son livre *Orientalists*, que les personnages asiatiques du film représentent l'assimilation des minorités à la société américaine. En utilisant le discours de la

⁷⁷ L'orientalisme est un concept tiré du livre du même nom *L'Orientalisme* d'Edward Saïd en 1978. Ce concept signifie que l'Orient s'est créé à travers le discours dévalorisant de l'Occident. Par des séries d'oppositions dans la littérature, la peinture ou toutes autres formes culturelles, l'Occident véhicule un discours de supériorité sur l'Orient.

⁷⁸ Gina Marchetti, *Romance and the « Yellow Peril »*, op. cit., p. 118.

⁷⁹ Naoko Shibuzawa, *America's Geisha Ally: Reimagining the Japanese Enemy*, Reprint., Harvard University Press, 2010, p. 5. p19.

Guerre froide, il fait lui aussi, un parallèle entre la domination masculine de l'américain sur la femme asiatique et la relation entre l'Occident et l'Orient⁸⁰. De plus, il met en lumière l'« orientalisme » du film, en soulignant à plusieurs reprises la représentation « exotique » des femmes asiatiques. Comme l'indique son titre, l'ouvrage de Christina Klein, *Cold War Orientalism : Asia In The Middlebrow Imagination 1945-1961*, publié en 2003, s'inscrit dans le même courant historiographique. L'auteure y explique que l'utilisation des femmes asiatiques dans les films américains est de véhiculer le discours libéral et ouvert sur les races alors au centre de leur politique d'expansion⁸¹. En effet, considérés comme une société colonialiste par l'Union Soviétique, les États-Unis répondent à cette critique en y opposant une tout autre image : celle d'une Amérique diversifiée et pluriculturelle⁸².

En analysant la représentation cinématographique des femmes asiatiques au prisme du discours de la Guerre froide, ces études offrent une vision manichéenne de la représentation des femmes asiatiques. C'est ce que fait Gina Marchetti dans son analyse du film *Japanese War Bride* lorsqu'elle attire l'attention des lecteurs sur les conséquences de l'intégration du personnage féminin asiatique, Tae, dans la famille américaine. En utilisant uniquement le discours de la Guerre froide, l'auteure explique ce que signifie son assimilation en termes de politique internationale. Selon elle, Tae « represents the intrusion of the Pacific War, racial tensions, and economic uncertainties into the domestic of the American Home⁸³ ».

Pourtant, ce mémoire propose de découvrir un discours sous-jacent à celui du péril jaune ou de la Guerre Froide. On peut y voir des éléments d'intégration et

⁸⁰ Robert G. Lee, *Orientalism*, op. cit., p. 170.

⁸¹ Christina Klein, *Cold War Orientalism Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, op. cit., p. 146.

⁸² *Ibid.*, p. 11.

⁸³ Gina Marchetti, *Romance and the « Yellow Peril »*, op. cit., p. 162.

d'assimilation des femmes asiatiques américaines dans la société américaine. Par exemple, dans le film *Japanese War Bride*, il est intéressant de se demander comment et de quelle manière l'assimilation de Tae est représentée dans le film. Grâce à une nouvelle analyse des films réalisés pendant la première partie de la Guerre froide, il est possible de lire un portrait plus nuancé des femmes asiatiques, celui des femmes asiatiques américaines. Certains ouvrages déjà parus mentionnaient cette piste d'analyse sans pour autant la développer. Dans son dernier chapitre du livre *An Absent Presence*⁸⁴ publié en 2001, l'historienne Caroline Chung Simpson s'interroge sur le rôle joué par les vraies « Japanese War Brides » dans la création du statut de « modèle minoritaire » attribué aux Asiatiques au cours des années 60. Se concentrant seulement sur l'image des Japonaises, elle développe l'idée que ces femmes deviennent un symbole dans le discours sur l'intégration raciale et le pluralisme culturel⁸⁵. Il en est de même pour Gina Marchetti dans son chapitre intitulé « Japanese War Brides. Domesticity and assimilation in Japanese War Bride and Bridge to the Sun »⁸⁶. Elle utilise l'expérience des Japonaises pour montrer l'émergence d'un discours d'assimilation. En même temps, Robert Lee remarque, grâce à l'analyse du film *Flower Drum Song*, que le mariage représente la clé de l'assimilation pour les femmes asiatiques⁸⁷. Cependant, l'auteur ne s'attarde pas davantage sur cette analyse. Jessica Hagedorn, dans son article publié en 1994, « Asian Women in Film : No Joy, No Luck », propose une nouvelle interprétation de personnages féminins asiatiques du film, amplement qualifié de raciste, *Year of the Dragon*, sorti en 1985. En analysant les « Jade Cobra girls », l'historienne explique que ces personnages ne relèvent pas du stéréotype des femmes asiatiques soumises,

⁸⁴Caroline Chung Simpson, *An Absent Presence: Japanese Americans in Postwar American Culture, 1945-1960*, Durham, Duke University Press, 2001. 248 pages.

⁸⁵Caroline Chung Simpson, *An Absent Presence*, op. cit., p. 151.

⁸⁶Marchetti, Gina, *Romance and the « Yellow Peril » : Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993, 258 pages.

⁸⁷Robert G. Lee, *Orientalism*, op. cit., p. 179.

mais offrent une image de femmes fortes et provocantes⁸⁸. En mettant en évidence certains aspects jusqu'alors négligés de la représentation des femmes asiatiques, l'auteure montre la possibilité d'offrir une nouvelle interprétation, une nouvelle vision de film déjà analysé. Et finalement, le chapitre de Shirley Jennifer Lim « Contested Beauty : Asian American Women's Cultural Citizenship During the Early Cold War Era » du livre *Asian/Pacific Islander American Women: A Historical Anthology*⁸⁹ offre pour ce mémoire une réflexion sur la manière dont les femmes asiatiques se sont intégrées à la société américaine d'après-guerre. En analysant leur participation aux concours de beauté, l'historienne Shirley Jennifer Lim montre que la beauté a permis à ces femmes d'être considérées comme des Américaines, malgré la résistance de ces dernières à utiliser leur corps pour cela⁹⁰.

Malgré les quelques pistes d'analyse offertes par certains historiens, ce mémoire s'inscrit dans un contexte historiographique qui analyse principalement la représentation des femmes asiatiques selon le contexte de la Guerre Froide. Or, il est possible de constater qu'il existe dès la fin de la Seconde Guerre mondiale une représentation de femmes asiatiques intégrées à la société américaine. Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis incitent fortement les femmes à retourner dans leur foyer. Le gouvernement met en place une grande propagande qui valorise le rôle d'épouse, de femme au foyer et de mère. Or, lorsqu'elles sont représentées à l'écran, les femmes asiatiques occidentalisées correspondent à ces rôles et aux attentes du gouvernement. En concentrant l'analyse sur la «Mystique Féminine » et le discours qui en découle, ce mémoire révèle que les femmes asiatiques américaines se sont fait absorber par ce discours. Ainsi la représentation de ces femmes ne s'inscrit

⁸⁸Sonia Shah, *Dragon Ladies: Asian American Feminists Breathe Fire*, Boston, South End Press, 1997, p. 24.

⁸⁹Shirley Hune et Gail M. Nomura (dir.), *Asian/Pacific Islander American Women: A Historical Anthology*, NYU Press, 2003.426 pages.

⁹⁰*Ibid.*, p. 190.

pas seulement dans le contexte de la Guerre froide, mais elle révèle aussi la volonté de montrer l'image de femmes asiatiques intégrées à la société américaine.

Pendant de nombreuses décennies, les femmes asiatiques américaines ont été mises de côté par les historiens. Ce n'est qu'à partir des années 60 que l'histoire de ces femmes se développe considérablement. À présent, l'historiographie des femmes asiatiques américaines est de plus en plus diversifiée, notamment grâce à l'approche multiculturelle des travaux. Comme il a été démontré, leur représentation cinématographique est le sujet de plusieurs ouvrages. Cependant, ces historiens se concentrent d'avantages sur le contexte de la Guerre froide, que sur le contexte national. Dans leur analyse, la femme asiatique représente une étrangère qui permet de mettre en lumière la dualité entre l'Orient et de l'Occident. Pourtant, lorsque le contexte national est pris en compte, il est possible de constater une représentation de femmes asiatiques américaines. Absorbées par le discours de la « Mystique féminine » véhiculé dans les médias tout au long des années 50, ces femmes apparaissent dans le rôle de la « parfaite citoyenne américaine ». Ainsi, en analysant la représentation de femmes asiatiques occidentalisées dans les films américains entre 1952 et 1961 le mémoire décrit non seulement la vision des États-Unis sur les femmes asiatiques américaines, mais il permet aussi d'en apprendre d'avantage sur le rôle incombé aux Américaines après la Seconde Guerre mondiale.

CHAPITRE II

L'AVÈNEMENT DE FEMMES ASIATIQUES OCCIDENTALISÉES DANS LES FILMS D'APRÈS-GUERRE

Notre corpus de films sélectionnés met en scène des personnages asiatiques féminins parfaitement intégrés à la société américaine. Lorsque les femmes asiatiques sont représentées dans ces films en tant que citoyennes et non en tant qu'étrangères, c'est principalement par le biais de la sphère privée. Pour pouvoir montrer l'intégration de ces dernières, il est important tout d'abord de saisir le rôle et le statut des femmes américaines après la guerre. Ainsi, il sera possible de montrer les similitudes entre la définition de la femme américaine véhiculée dans les médias de l'époque et la représentation des femmes asiatiques occidentalisées dans les films de l'époque. C'est ce qui est démontré dans ce nouveau chapitre.

1. La femme américaine d'après-guerre

1.1. L'avènement de la « Mystique féminine »

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, les femmes acquièrent une plus grande indépendance financière et sociale. Avec l'absence des hommes partis au front, elles sont encouragées à quitter leur foyer pour participer à l'effort de guerre.⁹¹ Cette mobilisation massive permet de combler le manque de main-d'œuvre et les besoins qu'engendre une nouvelle guerre. Ainsi sollicitées, elles prennent part à la vie publique, qui jusqu'à présent leur était refusée. Mais cette nouvelle indépendance prend rapidement fin lorsque la guerre se termine et lorsque les vétérans reviennent

⁹¹Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 383.

sur le marché du travail⁹². En effet, près de deux millions de jeunes femmes sont mises à la porte seulement deux ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale⁹³. Une forte pression sociale les pousse alors à retourner dans leur foyer et à reprendre le rôle auquel elles sont destinées : celui de femme au foyer⁹⁴.

Avec la fin de la guerre et la prospérité qu'elle a engendrée, la société américaine est en pleine transformation: l'accessibilité de l'automobile transforme le paysage urbain, les centres-ville sont alors délaissés au profit des banlieues et une société de consommation de masse se met en place. Ces transformations occasionnent un nouveau mode de vie américain appelé dès lors l'« American Way of Life⁹⁵ » ». Dès le début des années 50, le retour à la paix et l'amélioration de la qualité de vie entraînent un véritable « baby-boom⁹⁶ ». Ces changements bouleversent le quotidien des Américaines et détruisent les quelques progrès obtenus par les femmes dans le monde du travail. Car à cette époque, domesticité et féminité vont de pair. Alors que les hommes doivent subvenir aux besoins financiers de leur famille par le travail, les femmes sont en effet glorifiées dans leur rôle d'épouse, de femme au foyer et de mère. Trois critères qui constituent la base de la « mystique féminine⁹⁷ ». Les différents médias de l'époque, journaux, séries télévisées, magazines ou encore cinéma encouragent et contribuent fortement à véhiculer cette définition de la « femme idéale ». Mais ce ne sont pas les seuls. À l'époque de nombreux « spécialistes » : des médecins, psychologues, ou encore professeurs, dictent le rôle

⁹²Eugenia Kaledin, *Mothers and More: American Women in the 1950s*, Twayne Publishers, 1984, p. 18.

⁹³David Halberstam et William Olivier Desmond, *Les Fifties*, op. cit., p. 448.

⁹⁴Sheila M. Rothman, *Woman's Proper Place: a History of Changing Ideals and Practices, 1870 to the present*, Basic Books, 1978, p. 221.

⁹⁵ Cette expression fait référence au nouveau mode de vie américain promulgué après la Seconde Guerre mondiale. L'« American Way of Life » s'articule principalement autour de la maison en banlieue : le père part travailler en ville grâce à sa voiture, tandis que la mère s'occupe du foyer et des enfants dans leur maison de banlieue.

⁹⁶Expression utilisée pour qualifier le nombre de naissance qui augmente considérablement après la Seconde guerre mondiale.

⁹⁷Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, op. cit.

des femmes au foyer. Comme l'explique Betty Friedan dans son ouvrage *The Feminine Mystique* :

Experts told them how to catch a man and keep him, how to breastfeed children and handle their toilet training, how to cope with sibling rivalry and adolescent rebellion; how to buy a dishwasher, bake bread, cook gourmet snails, and build a swimming pool with their own hands; how to dress, look and act more feminine and make marriage more exciting; how to keep their husbands to dying young, and their sons from growing into delinquents⁹⁸.

Cette « mystique féminine » illustre la politique conservatrice de l'époque qui met en garde contre le danger du communisme ou du féminisme⁹⁹. Dans un contexte politique et social bouleversé par le début de la Guerre Froide, la peur de voir les femmes changer de statut en participant au monde du travail est très présente¹⁰⁰. Ainsi, en réaffirmant le rôle traditionnel des femmes dans la société américaine, ces dernières sont utilisées pour symboliser la stabilité de l'ordre social. Par leur rôle de femmes, de mères et de maîtresses de maison, elles représentent la sécurité dans un contexte international instable¹⁰¹. Malgré la volonté d'appliquer cette définition aux femmes de toutes catégories sociales et raciales, la « mystique féminine » cible principalement les femmes blanches de classe moyenne et supérieure.

1.2. L'épouse dévouée

1.2.1. Le mariage, l'objectif de toutes jeunes filles

Le tout premier critère de cette « mystique féminine » est celui de l'épouse. Pour pouvoir accomplir leur destinée, les femmes doivent en premier lieu trouver un

⁹⁸Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, 1963, p. 18.

⁹⁹Rochelle Gatlin, *American Women Since 1945*, University Press of Mississippi, 1987, p. 7.

¹⁰⁰Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 420.

¹⁰¹Richard Harris et P. J Larkham, *Changing Suburbs Foundation, Form, and Function*, London; New York, E & FN Spon ; Routledge, 1999, p. 172.

mari avec qui partager leur vie. Ce mariage, qui doit leur permettre de posséder leur propre maison et d'accéder à la maternité, est déterminant dans l'accomplissement de leur carrière sociale. La société de l'époque enseigne aux jeunes femmes que sans un mari elles n'auront pas accès au bonheur. Il en résulte une forme de compétitivité entre les jeunes filles. L'objectif étant de trouver un mari potentiel, ces dernières représentent chacune des concurrentes au bonheur des autres. Les histoires d'amour relatées au cinéma ou dans la littérature de l'époque reflètent ces rivalités. En effet, de nombreuses histoires mettent en scène des personnages féminins célibataires dont l'objectif est de trouver un futur époux, et ce, au détriment des autres jeunes femmes¹⁰². C'est pourquoi, selon ces commentateurs, après la guerre et tout au long des années 50, le principal objectif des femmes une fois le lycée fini n'est plus d'obtenir un travail ou d'aller à l'université, mais de trouver un époux pour pouvoir commencer leur vie de famille¹⁰³. Il faut tout de même spécifier que malgré la valorisation des femmes au foyer dans la société américaine, il y a une augmentation d'étudiantes à l'université après la guerre. En 1940, 186 500 étudiants ont atteint le niveau du baccalauréat, dont 41 pour cent de femmes¹⁰⁴. En 1950, ils sont beaucoup plus nombreux, avec 432 058 diplômés, dont les femmes représentent 23.9 pour cent du total. Et finalement en 1960 les chiffres baissent pour le nombre d'inscrit soit 392 440 diplômés, mais le pourcentage de femmes augmente à 35. Cette explosion d'étudiants s'explique notamment par le G.I Bill¹⁰⁵ qui favorise après la guerre le retour des soldats sur les bancs de l'université. Ainsi, même si le pourcentage de femmes diminue entre 1940 et 1950, leurs présences à l'université augmentent considérablement.

¹⁰² Rochelle Gatlin, *American Women Since 1945*, op. cit., p. 12.

¹⁰³ Rebecca Tuhus-Dubrow, « The Problem That Had No Name », *Dissent*, vol. 58, n° 3, 2011, p. 104.

¹⁰⁴ *Encyclopedia of Women and Gender: Sex Similarities and Differences and the Impact of Society on Gender*, Academic Press, 2001, p. 19.

¹⁰⁵ Cette loi approuvée en 1944 offre aux vétérans de la Seconde Guerre mondiale un prêt hypothécaire pour pouvoir acheter une maison, un an d'assurance chômage, ou encore le financement de leur éducation universitaire. En effet, plusieurs soldats ont dû arrêter ou reporter leurs études pour les besoins de la guerre.

Il en est de même pour l'obtention d'un travail. Le nombre de femmes ayant un emploi en dehors de la maison accroît progressivement de 1920 à 1970¹⁰⁶. Que ce soit par nécessité pour survivre ou tout simplement pour maintenir le train de vie qu'engendre la vie en banlieue, le besoin d'un salaire supplémentaire est une nécessité pour de nombreuses femmes. Cette situation concerne des femmes de différentes catégories raciales et sociales. Cependant, le travail ne les empêche pas de vouloir trouver un époux et de former une vie de famille. Il en résulte, au cours des années 50, une augmentation des mariages et la diminution de l'âge des conjoints lors du mariage.¹⁰⁷

1.2.2. La femme, partenaire de l'homme

Cette séparation entre le rôle des hommes et des femmes, entre la sphère publique et privée, était déjà mise en place dans la société des années 20. À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, afin de moderniser ce discours, la notion de « woman-companion¹⁰⁸ », l'image de la femme partenaire de l'homme apparaît. Les magazines de l'époque tels que *Seventeen*, *McCall's* ou encore *Life* vantent le partenariat et la complémentarité des hommes et des femmes dans les relations conjugales. Plusieurs articles expliquent aux jeunes femmes que dans un couple, ces dernières jouent un rôle tout aussi important que les hommes dans l'accomplissement de la réussite sociale du couple.¹⁰⁹ Grâce à leur travail domestique, les femmes gagnent le respect de ces derniers. Comme l'explique Betty Friedan dans son ouvrage: « as a housewife and mother she was respected as a full and equal partner to

¹⁰⁶Eugenia Kaledin, *Mothers and More*, op. cit., p. 63.

¹⁰⁷Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 422.

¹⁰⁸Sheila M. Rothman, *Woman's Proper Place*, op. cit., p. 224.

¹⁰⁹Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 421.

man in his world¹¹⁰ ». Mais en associant le bonheur des femmes à leur capacité de se trouver un bon mari, la société américaine de l'époque rend les femmes dépendantes des hommes. La patriarchie de la société permet l'infantilisation des femmes. À tel point, qu'en 1963 :

Most women weren't able to get credit without a male co-signer. In some states they couldn't sit on juries; in others, their husbands had control not only of their property but also of their earnings¹¹¹.

Ainsi, en tant que partenaire, la femme doit s'occuper du rôle qui lui est confié dans le couple. Elle doit être dévouée à son mari, répondre à ses besoins, et créer un bon environnement de vie pour lui et sa famille. L'avènement et la commercialisation de la télévision dans les foyers américains au cours des années 50 engendrent la création de nombreuses séries télévisées. Ces dernières, qui se multiplient à l'époque, sont particulièrement révélatrices de cette mentalité. *I Love Lucy*, *The Adventures of Ozzie and Harriet*, *Leave It To Beaver* ou encore *Father Knows Best* mettent toutes en scènes les aventures quotidiennes de la parfaite famille américaine : le père, la mère et leurs enfants dans leur maison de banlieue. Les femmes y tiennent le rôle d'épouses compétentes, attentives à leur mari et leurs enfants. Mais dès lors qu'elles sortent de ce rôle et tentent de nouvelles activités en dehors de la sphère privée, les catastrophes surviennent¹¹². Deux des séries les plus populaires, *I love Lucy* et *The Adventures of Ozzie and Harriet* de l'époque mettent en scène des couples dont les acteurs sont dans la réalité mariés : le couple adoré, Lucille Ball et Desi Arnaz, et le couple parfait : Ozzie et Harriet Nelson. Ce mélange entre réalité et fiction participe à la popularité grandissante de ces séries.¹¹³ Elles deviennent alors à la fois un miroir, mais aussi un modèle pour la population américaine.

¹¹⁰ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, op. cit., p. 13.

¹¹¹ Gail Collins, « 'The Feminine Mystique' at 50 », *The New York Times*, 23/01/2013.

¹¹² David Halberstam et William Olivier Desmond, *Les Fifties*, op. cit., p. 375-379.

¹¹³ Lori Landay, « Millions "Love Lucy": Commodification and the Lucy Phenomenon », *NWSA Journal*, vol. 11, n° 2, 1 juillet 1999, p. 28.

1.3. La femme au foyer accomplie

1.3.1. S'occuper de la maison de banlieue

Le deuxième critère caractérisant la femme idéale est celui de la maîtresse de maison. En tant que femme au foyer, l'épouse doit toujours être présentable : bien habillée, coiffée, elle doit savoir organiser sa maison : la décorer, l'aménager; mais aussi s'occuper des tâches ménagères : faire les courses, la cuisine ou encore du jardinage. C'est pourquoi la maison de banlieue prend autant d'importance à la sortie de la guerre. Ces maisons représentent à la fois les changements de la société américaine, mais aussi l'amélioration des conditions de vie des Américains en général. En ce début des années 50, les privations engendrées par la Seconde Guerre mondiale marquent encore les esprits. Mais, l'accessibilité financière de ces maisons permet à des millions d'Américains d'accéder à la propriété, l'un des symboles forts de l'« American Dream¹¹⁴».

De plus, tout est mis en œuvre pour attirer les futures ménagères vers les banlieues. Non seulement ces maisons représentent-elles l'accès à la propriété, mais elles représentent aussi un tout nouveau confort. Elles accueillent par exemple les dernières technologies tel que la télévision, les lave-vaisselle ou encore la machine à laver, qui simplifient la vie des ménagères. Un livre français *La vie américaine*¹¹⁵, sorti en 1964, est particulièrement intéressant sur ce point. L'auteure offre à la même période un point de vue européen sur le mode de vie américain. Cette dernière y relate la modernité de la maison de banlieue qui facilite la vie des ménagères :

Elle est pourvue en conséquence de tout ce qui peut économiser son travail ou le rendre plus agréable : les parquets vernis [...] l'abondance des prises

¹¹⁴Richard Harris et P. J Larkham, *Changing Suburbs Foundation, Form, and Function*, op. cit., p. 16-17.

¹¹⁵Genevieve D. Haucourt, *La vie américaine*, Paris Presses universitaires de France, 1962. 126 pages.

électriques [...] le fourneau à gaz [...] le chauffage central au gaz ou au mazout...¹¹⁶

La modernité de ces maisons est même vantée de l'autre côté de l'Atlantique. L'une des tâches domestiques de la femme au foyer moderne est donc de choisir ses nouveaux meubles et appareils électroménagers pour équiper sa maison.

1.3.2. La sociabilité, qualité de la femme au foyer

La vie sociale des femmes au foyer est un autre aspect des tâches qui leur est incombées. À l'époque, il est important de savoir recevoir des amis, de participer aux activités de sa communauté ou encore à des œuvres caritatives. En effet, le message du gouvernement explique que c'est en participant à la vie culturelle et sociale de leur communauté que les femmes contribuent à la société. Ainsi, leur maison doit être à leur image : toujours présentable. Et cela se reflète dans les nouvelles tenues qu'elles arborent: « A New Look for a new era ¹¹⁷ ». Fini la coupe garçon et les robes amples des flappers des années 20/30, les années 50 font place au retour des robes bustiers, des tailles fines et des jupes bouffantes. Ce *New Look*, inventé par Christian Dior représente la fin de l'austérité et le retour de l'abondance. Pour pouvoir faire les robes amples des tenues de Dior, il faut près de 10 mètres de tissus¹¹⁸. En soulignant les formes du corps féminin, la mode encourage les jeunes femmes à devenir plus féminines, à embrasser leur féminité. S'ajoute à cette nouvelle mode, l'attitude de la femme-enfant, la « Baby doll »¹¹⁹. L'époque n'est plus aux femmes fortes et autonomes, mais aux jeunes femmes fragiles et innocentes. La publicité, tout comme les autres médias, joue un rôle important dans la promotion de ce nouveau mode de

¹¹⁶*Ibid.*, p. 33.

¹¹⁷Regina Lee Blaszczyk et Project Muse, *Producing Fashion Commerce, Culture, and Consumers*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, p. 85.

¹¹⁸Florence Pinaud, *La mode sous toutes les coutures*, Arles (Bouches-du-Rhône), Actes Sud Junior, 2013, p. 68.

¹¹⁹Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 425.

vie. En vantant les avantages qu'offrent les nouvelles maisons de banlieue, ce média décrit et renforce les stéréotypes de la femme au foyer heureuse et épanouie¹²⁰. L'actrice Betty Furness, emblème de la parfaite ménagère, incarne dans les publicités télévisées de l'époque cette vision. « Elle ressemblait beaucoup, en somme, aux femmes des magazines et de la publicité de la presse féminine : enjouées, sympathiques, confiantes en elles et modernes sans trop être sexy. Elle incarnait l'Américaine typique dans sa cuisine typiquement américaine.¹²¹ »

1.3.3. Un malaise grandissant

Les maisons de banlieue facilitent le retour des femmes au foyer en séparant le lieu de travail : la ville, de la vie domestique : la banlieue¹²². C'est ainsi que, de 1950 à 1970, les banlieues attirent plus de 60 millions d'habitants, pour finalement devenir plus peuplées que les villes¹²³. Mais cette migration des familles engendre un autre phénomène : la création de « ghettos féminins¹²⁴ ». En effet, dès lors que les époux partent au travail, les femmes se retrouvent seules dans un univers dominé par les tâches ménagères. De plus, les parents de cette nouvelle génération de femmes au foyer résident généralement en ville. Ces dernières se retrouvent alors isolées dans leur maison de banlieue. C'est ainsi que commence le malaise des femmes provoqué par ce nouveau mode de vie. Betty Friedan le surnomme le « problème qui n'a pas de nom » :

« Each suburban housewife struggled with it alone. As she made the beds, shopped for groceries, matched slipcover material, ate peanut butter sandwiches with her children, chauffeured Cub Scouts and Brownies, lay beside her

¹²⁰ Rochelle Gatlin, *American Women Since 1945*, op. cit., p. 54.

¹²¹ David Halberstam et William Olivier Desmond, *Les Fifties*, op. cit., p. 364.

¹²² Rochelle Gatlin, *American Women Since 1945*, op. cit., p. 59.

¹²³ David Halberstam et William Olivier Desmond, *Les Fifties*, op. cit., p. 128.

¹²⁴ Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 430.

husband at night, she was afraid to ask even of herself the silent question — “Is this all?”¹²⁵».

En effet, plus les années passent, et plus le mal-être grandit. Alors que la propagande glorifie la qualité de vie des femmes après la guerre, certaines d’entre elles ne sont pas satisfaites de cette existence. La culpabilité de ne pas répondre aux attentes de la société les rongent. Coincées dans un univers qui ne leur convient pas, elles n’osent pas faire part de leurs questionnements. Il faut attendre le milieu des années 60 pour que les femmes commencent à délier leur langue.

1.4. La mère aimante

1.4.1. Baby-boom

Finalement, le troisième et dernier critère de cette “mystique féminine” est le rôle primordial de la mère. La Grande Dépression des années 30 suivie de près par la Seconde Guerre mondiale entraîne une chute drastique du taux de natalité aux États-Unis. L’avenir est incertain, voire angoissant, ce qui ne favorise pas le désir d’enfants. Mais la fin de la guerre, la prospérité économique de la société et le retour des soldats au pays offrent aux Américains une perspective de jours heureux. Dès lors, les naissances augmentent considérablement créant un véritable baby-boom qui se poursuit pendant deux décennies. C’est ainsi que de 1946 à 1964, près de 76 millions de bébés naissent aux États-Unis.¹²⁶ Les années 1957 et 1961 sont les années où le taux de natalité atteint son apogée : 4.3 millions pour chacune d’entre elles¹²⁷. Le nombre de femmes sans enfants diminue, et le nombre d’enfants par

¹²⁵Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, op. cit., p. 15.

¹²⁶Elwood Carlson, *The Lucky Few: Between the Greatest Generation and the Baby Boom*, Dordrecht ; London, Springer-Verlag New York Inc., 2008, p. 25.

¹²⁷Matt Rosenberg, *How the Baby Boom Affected the History of the United States*, <<http://geography.about.com/od/populationgeography/a/babyboom.htm>>, consulté le 06 mai 2014.

couple augmente. "Women in the 50s has the highest born rate in many decades, and the percentage of childless women dropped from 20 per cent in the 1930s to 10 per cent in the 50s."¹²⁸ La maternité touche ainsi la majorité des femmes de l'époque. Il n'est donc pas étonnant de constater que la mystique féminine utilise la figure de la mère pour décrire la femme idéale.

1.4.2. La mère moderne

Mais avec cette nouvelle décennie qui commence, le rôle de la mère évolue. La mère moderne ne doit plus seulement élever ses enfants, mais elle se doit d'être une véritable professionnelle en la matière¹²⁹. Être une bonne mère signifie qu'il faut connaître les dernières études psychologiques et médicales sur les besoins et le développement de l'enfant. Ces études révèlent un changement dans les mentalités. En étudiant le comportement des enfants, les spécialistes préconisent une éducation plus permissive¹³⁰. Fini l'éducation stricte où le nourrisson devait respecter des horaires fixes. À présent, c'est les besoins de l'enfant qui sont mis en avant. Ainsi, à travers la lecture de magazines ou de livres, la mère est conseillée et guidée par de nombreux spécialistes, et ce, afin de réussir pleinement la nouvelle tâche qui lui est confiée. La popularité du livre *The Common Sense Book of Baby and Child Care* du docteur Benjamin Spock sorti en 1946 est représentative de ce nouvel état d'esprit.¹³¹ Dans ce livre, qui s'est vendu à près de 30 millions d'exemplaires, le médecin propose des conseils aux femmes. Il y explique que les mères doivent être d'avantage à l'écoute de leurs enfants¹³². Le livre *La Vie américaine* témoigne lui aussi de l'importance des études psychologiques de l'époque: « les mères consciencieuses

¹²⁸Rochelle Gatlin, *American Women Since 1945*, op. cit., p. 51.

¹²⁹Sheila M. Rothman, *Woman's Proper Place*, op. cit., p. 100.

¹³⁰Nancy Pottishman Weiss, « Mother, the Invention of Necessity: Dr. Benjamin Spock's Baby and Child Care », *American Quarterly*, vol. 29, n° 5, 1 décembre 1977, p. 545.

¹³¹Rochelle Gatlin, *American Women Since 1945*, op. cit., p. 18.

¹³²Nancy Pottishman Weiss, « Mother, the Invention of Necessity », op. cit., p. 524.

s'appliquent à éviter à leur progéniture les traumatismes psychologiques et favorisent le « libre épanouissement de leur personnalité »¹³³.

La mère moderne est en effet responsable au quotidien du bon développement de ses enfants. Chaque jour elle leur prépare leur repas, les habille en fabriquant elle-même les vêtements ou en les choisissant chez une couturière, les encourage dans leurs activités sportives ou culturelles, et elle veille à ce qu'ils fassent leurs devoirs chaque soir après l'école. En somme, elle est en charge de la vie de famille. Elle veille à créer un foyer heureux où chacun trouve sa place. Le magazine *McCall's* invente d'ailleurs une expression en 1954, « *togetherness* »¹³⁴, pour qualifier l'objectif des mères au foyer.¹³⁵ Ainsi, la mère moderne se doit de veiller au bien-être de l'enfant et à son éducation, tout en maintenant la représentation d'une famille modèle.

L'épouse dévouée, la femme au foyer accomplie et la mère de famille aimante sont donc les trois principaux critères qui caractérisent la parfaite Américaine pour la société d'après-guerre. Il est important de souligner que malgré la volonté du gouvernement et des médias de l'époque de promouvoir cette « *mystique féminine* », ce discours n'est pas intégré par toutes les femmes de l'époque. Certaines d'entre elles décident tout de même d'entamer une carrière professionnelle et contribuent fortement au journalisme, à la politique, ou encore à la littérature de l'époque¹³⁶. La réalité est tout autre pour les femmes de classes ou de races différentes. Cette « *Mystique Féminine* » tente de promouvoir un idéal féminin, qui pourtant ne peut s'appliquer dans la réalité de certaines femmes.

¹³³ Genevieve D. Haucourt, *La vie américaine*, op. cit., p. 93.

¹³⁴ Qui peut se traduire ici par le bonheur d'être ensemble.

¹³⁵ Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 423.

¹³⁶ Eugenia Kaledin, *Mothers and More*, op. cit., p. 18.

2. Les éléments de concordances entre la représentation des femmes asiatiques dans les films américains et le discours de la *Mystique Féminine*

À présent, il est important de montrer de quelle manière les femmes asiatiques américaines représentées dans les films d'après-guerre correspondent aux critères de la « mystique féminine » véhiculée par les médias dans les années 50. Loin des stéréotypes attribués aux femmes asiatiques tel que la « *Dragon Lady*¹³⁷ », la « prostituée », ou encore de la femme « exotique », l'analyse des films sélectionnés dans le cadre de ce mémoire permet de mettre en lumière le portrait de femmes asiatiques occidentalisées. Ces personnages féminins, nés aux États-Unis ou citoyennes par le mariage, sont intégrés à la culture américaine par le domaine de la sphère privée. Il est intéressant de constater que ces femmes ne répondent que trop parfaitement à la définition de la femme américaine véhiculée dans les médias. L'analyse des films est donc organisée selon les trois critères de la « mystique féminine » cités plus haut.

2.1. L'épouse dévouée

2.1.1. Le mariage comme symbole de l'occidentalisation

L'importance du mariage dans la société d'après-guerre se reflète et s'applique aux personnages féminins asiatiques occidentalisés des films analysés. Tous les films sélectionnés mettent en scène des histoires d'amour dont les femmes asiatiques occidentalisées sont sinon mariées en couples, ou tout simplement amoureuses d'un homme. Ainsi, ces films associent vigoureusement le destin des femmes à celui des hommes. Par exemple, l'une des premières scènes du film *Flower Drum Song*, film

¹³⁷ La *Dragon Lady* est un stéréotype généralement attribué aux femmes asiatiques. À connotation plutôt négative, ces femmes sont décrites comme sournoises et malhonnêtes. Leur sensualité attire les hommes, ce qui fait d'elles de dangereuses créatures.

symbolique sur l'intégration de la population asiatique aux États-Unis, montre l'arrivée clandestine de Mei Li et son père à San Francisco. Alors qu'ils n'ont pas d'argent, ils décident de faire un numéro de chant dans une des rues du quartier chinois afin de récolter quelques dollars. Les passants, des Asiatiques américains, s'arrêtent pour écouter ce numéro de musique traditionnelle, « A Hundred Million Miracles ». Les femmes asiatiques présentes dans la foule sont toutes représentées accompagnées par des hommes. En ne représentant que des femmes en couple ou accompagnées, le film associe de manière subtile l'existence des femmes à celle des hommes.

En effet, la société américaine de l'époque associe le bonheur des femmes au mariage. Il n'est donc pas surprenant de constater que l'occidentalisation des femmes asiatiques passe principalement par l'union matrimoniale. L'une des scènes du western *Walk Like a Dragon* est très représentative de cette mentalité. Alors que la jeune immigrée chinoise Kim Sung demande à la mère de Linc Bartlett, le cowboy qui la recueille, ce que signifie le mot « amour », la mère américaine explique:

Love means that you want to be with a men and only with him. To bear his children, nurse him when he is sick, and laugh with him when he is happy. I think it means to be happy doing all the thousand things. All the scrubbing, and cooking, and mending and worrying because they are for him, and him alone. For a woman love means belonging and happiness because you belong.¹³⁸

La mère ne fait pas référence au sentiment que partagent deux personnes qui tombent amoureuses, mais définit le mot « amour » selon les critères de la parfaite épouse et du sentiment d'appartenance qui en résulte. Kim Sung qui vient d'arriver sur le territoire américain associe alors le mot « amour » au mariage et servitude. De plus, le film qui se passe en 1870 décrit les préjugés rencontrés par l'américain Linc lorsqu'il décide d'épouser Kim Sung, une asiatique. C'est tout d'abord sa mère qui peine à

¹³⁸James Clavell, *Walk Like a Dragon*, 1960.

approuver cette union, non pas à cause de la question raciale, mais plutôt de l'ordre social. Une fois que celle-ci l'accepte, c'est le voisinage entier qui les juge ouvertement. Finalement, pour sauver Linc d'un duel à l'issue fatal, Kim Sung renonce au mariage et décide d'épouser Jack, un Asiatique américain. Ainsi, en tant que jeune femme américaine, son devoir est d'épouser un homme qui prendra soin d'elle.

D'une autre manière, le film *Love is a Many Splendored Thing*¹³⁹ met, lui aussi, en exergue l'importance du mariage. Deux scènes sont particulièrement révélatrices : elles comparent le destin de deux femmes eurasiennes moitié chinoises, moitié anglaises. La première scène montre la rencontre dans un salon de thé hongkongais entre Han Suyin, le personnage principal du film, et Suzanne, une amie d'enfance. Il est possible de constater dès cette première scène que, malgré leurs origines communes, les deux femmes ont pris des chemins complètement différents. Tout d'abord, Han Suyin est fière de ses origines chinoises, alors que Suzanne a choisi de les renier. Cette dernière s'habille à présent à la mode occidentale, s'est teinte en blonde et adore passer pour une Anglaise. Ensuite, alors qu'Han Suyin, veuve d'un médecin chinois, prend le mariage au sérieux, Suzanne, quant à elle fréquente un homme marié. Lors de cette rencontre, Suzanne raconte à son amie qu'elle aime passer du bon temps avec un homme riche et important, mais marié. Malgré son occidentalisation, Suzanne est représentée comme une femme frivole, à faible vertu.

La deuxième scène va plus loin. Lors d'un vol vers la Chine, Han Suyin tombe une nouvelle fois par hasard sur Suzanne. Cette fois-ci, cette dernière parade devant son amie en lui montrant un magnifique bracelet que son amant lui a offert. L'absence de gêne ou de culpabilité de Suzanne l'a fait implicitement passer pour une prostituée de luxe. Han Suyin est respectable car elle envisage le mariage avec son prétendant, le

¹³⁹Henry King et Otto Lang, *Love Is a Many-Splendored Thing*, 1955.

journaliste américain Mark Elliot, tandis que Suzanne, fière d'être la maîtresse d'un homme déjà marié est dépeinte comme une profiteuse. Ainsi, la connotation négative associée au personnage de Suzanne permet de montrer que l'occidentalisation des femmes asiatiques ne s'effectue pas seulement par les vêtements ou le physique, mais surtout par les valeurs et la morale. Le mariage, qui fait partie de ces valeurs, permet de devenir une américaine respectable.

À travers la représentation de femmes asiatiques occidentalisées, ces films décrivent l'importance du mariage dans la société des années 50. Mais ils montrent également que ces femmes répondent parfaitement aux critères de l'épouse dévouée incombé aux femmes américaines des années 50.

2.1.2. Le dévouement de l'épouse

Tout d'abord, par amour pour leur époux, ces jeunes femmes décident de quitter leur pays et leur famille pour vivre avec eux. Le film *Japanese War Bride*, sorti en 1952, illustre parfaitement cet exemple. Ce film relate un phénomène engendré par la Seconde Guerre mondiale et par la Guerre froide : l'immigration massive de Japonaises mariées à des soldats américains. En effet, *Japanese War Bride*, débute avec l'histoire d'un G.I américain, Jim Sterling, qui après avoir été blessé en Corée part se faire soigner au Japon. Il y rencontre une jeune infirmière japonaise Tae Shimizu, et tous deux tombent amoureux. Suite à leur mariage, ils décident de retourner habiter aux États-Unis. Tae décide donc de quitter son pays et sa famille par amour pour son mari. Pour pouvoir répondre aux besoins de ce dernier, elle aménage avec sa nouvelle belle-famille qu'elle ne connaît pas, dans un pays qui lui est inconnu. L'histoire raconte ce retour difficile au pays. Ce film décrit à la fois l'intégration de Tae dans sa nouvelle belle-famille, mais aussi son intégration au sein de la société américaine.

Mais ce n'est pas le seul personnage féminin qui illustre cette fidélité. Cinq des six films étudiés montrent le même phénomène. À la fin du film *Sayonara*, Hana Ogi, la Japonaise amoureuse du Major Gruver, est sur le point de quitter le Japon pour accompagner son futur époux aux États-Unis afin de commencer leur vie à deux. Comme l'explique Gina Marchetti « Once again Sayonara seems to ideologically hedge its bets by explicitly condemning professional women while implicitly praising their accomplishments.¹⁴⁰ » Le personnage d'Han Suyin dans *Love Is a Many-Splendored Thing* décide, après avoir discuté avec Mark, qu'il est préférable d'aller s'installer aux États-Unis une fois mariés. *Flower Drum Song* et *Walk Like a Dragon* racontent tous deux l'immigration de jeunes chinoises : Mei Li et Kim Sung. Dans les deux cas, elles se marient aux États-Unis. La première Mei Li emménage avec son mari et sa belle-famille, tandis que la deuxième, Kim Sung quitte la ville où elle avait été recueillie pour partir avec son futur époux.

Ensuite, les femmes asiatiques occidentalisées sont aussi dépeintes comme des épouses attentives aux besoins de leurs maris. Par exemple, dans le film *Japanese War Bride*, Tae se déplace spécialement pour apporter le déjeuner à son mari qui est en train de construire leur future maison. La mère asiatique américaine Mme. Ume dans *Hell To Eternity*, prépare elle aussi des boîtes à lunch pour son mari et ses enfants avant qu'ils ne partent travailler le matin. Linda Low dans *Flower Drum Song* enlève les chaussures de son nouveau fiancé Sammy Fong, et lui allume sa cigarette. Ainsi, à travers ces petites attentions, ces trois femmes veillent au bien-être de leurs maris. Une autre scène du film *Sayonara* illustre ce propos. Le soldat Joe Kelly, qui s'est marié avec une japonaise prénommée Katsumi, est représenté dans une douche en compagnie de sa femme. Katsumi n'est pas avec lui, mais à côté de lui, en train de le frotter avec une éponge. Ainsi, elle s'occupe patiemment de son mari. De plus, alors qu'elle est entrain de lui laver le dos, Joe Kelly lui explique où il faut frotter.

¹⁴⁰ Gina Marchetti, *Romance and the « Yellow Peril »*, op. cit., p. 140.

« Just a little lower Katsumi. You always seem to be a little above it. Yeah That's it! » Cette phrase implique que ce n'est pas la première fois que Katsumi lave son mari. Prendre soin de lui de cette manière est devenu une habitude pour le couple.

L'infantilisation de l'épouse est un autre aspect représenté chez les femmes asiatiques occidentalisées. Malgré quelques exceptions, c'est principalement les femmes tout juste mariées ou venant d'arriver sur le territoire américain qui sont concernées. Que ce soit Tae dans *Japanese War Bride*, Hana Ogi ou Katsumi dans *Sayonara*, Mei Li dans *Flower Drum Song* ou encore Kim Sung dans *Walk Like a Dragon*, elles sont toutes présentées comme des femmes délicates et timides. Leurs maris respectifs ont ainsi le devoir de les protéger contre les menaces extérieures. Han Suyin dans *Love is A Many-Splendored Thing* est représentée comme une femme forte et indépendante. Et pourtant, lorsqu'ils sont en visites en Chine pour demander l'autorisation à son oncle de se remarier, Han Suyin confie à Mark: « I will always do what you want me to do¹⁴¹ ». Elle s'abandonne alors complètement à son futur époux. Il en est de même pour Hana-Ogi dans le film *Sayonara*. "I will always love you, Gruver-san, if that is what you desire." D'ailleurs, les articles de journaux de l'époque utilisent fréquemment cette citation comme phrase d'accroche pour leurs comptes rendus du film¹⁴². Ainsi, pour représenter le film *Sayonara*, ils acclament et mettent en évidence la dévotion du personnage envers son compagnon. Ces femmes, une fois mariée ou amoureuse laissent donc leur pouvoir de décision aux hommes qui les accompagnent.

Mais l'infantilisation des femmes réside aussi dans la dépendance financière de celles-ci envers leurs maris. Plusieurs scènes illustrent ces propos. Tae dans *Japanese War Bride* doit partir faire des courses en ville. Son mari, pour lui faire

¹⁴¹ Henry King et Otto Lang, *Love Is a Many-Splendored Thing*, op. cit.

¹⁴² The Margaret Herreck Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis) *Production files: Sayonara. Variety 13 décembre 1957* [microfilm] Los Angeles

plaisir, lui demande si elle a de l'argent. Étant donné que c'est l'homme qui s'occupe du revenu du couple à l'époque, il lui propose de s'acheter quelque chose pour elle: «you have the money? the shopping list? Good. [...] If you see something a hat, a dress... something. Go ahead! Buy it!»¹⁴³. Tae le remercie en souriant, reconnaissante de la générosité de son mari. Ainsi, tout comme des enfants, une épouse doit attendre l'autorisation de son mari pour pouvoir acheter ou dépenser de l'argent.

Flower Drum Song est un autre exemple qui illustre, dans les relations amoureuses, la dépendance des femmes. Linda Low travaille comme danseuse dans un cabaret asiatique tenu par son petit-ami Sammy Fong, et rêve de l'épouser pour assurer sa « sécurité » financière. Alors qu'elle vient d'apprendre qu'une jeune Chinoise, Mei Li, arrive de Chine pour épouser Sammy Fong, ce dernier propose de lui acheter une voiture pour la faire patienter le temps d'interrompre le mariage avec la « picture bride »¹⁴⁴. Linda accepte le cadeau montrant à la fois son caractère vénal, mais aussi son infériorité dans la relation amoureuse. Elle se retrouve ainsi dépendante de cet homme sur le plan financier. Même s'ils ne sont pas mariés, Sammy s'occupe et prend soin de Linda Low financièrement. Comme un enfant recevrait un jouet ou des bonbons pour éviter qu'il boude, Linda Low reçoit une voiture.

Les femmes asiatiques occidentalisées sont donc de parfaites épouses américaines. Elles se dévouent corps et âmes à leurs maris, en faisant passer les besoins de ces derniers avant les leurs.

¹⁴³ King Vidor, *Japanese War Bride*, 1952.

¹⁴⁴ Les « Pictures bride » sont des femmes asiatiques venues immigrées aux États-Unis au début du XXe siècle pour épouser des hommes asiatiques vivant sur le continent américain. Ces mariages arrangés s'effectuaient par le biais d'un intermédiaire qui sélectionnait les candidates par des photographies. Ces femmes arrivaient aux États-Unis ayant pour seule information une photo de leur futur époux.

2.2. La femme au foyer accomplie

2.2.1. Un travail à temps plein

Une fois mariées, les jeunes épouses entament une nouvelle carrière : celle de la femme au foyer. Tout en étant des épouses attentives, elles doivent aussi apprendre à s'occuper du foyer familial. C'est pourquoi nombreuses sont celles qui abandonnent leurs emplois pour embrasser leur rôle de femme au foyer. Il est donc intéressant de constater que sur les six films analysés, cinq films illustrent ce phénomène. À l'exception du film *Love Is A Many-Splendored Thing*, les films mettent en scène des héroïnes asiatiques occidentalisées qui ne travaillent pas en dehors de la maison ou qui quittent toutes leurs emplois une fois mariées.

Mama-San dans *Hell To Eternity* est une mère au foyer. Tout au long du film, aucune référence à un emploi n'est évoquée. Il en est de même dans le film *Walk Like a Dragon*. Kim Sung, la jeune chinoise qui arrive en tant qu'esclave aux États-Unis, ne travaille plus une fois sa liberté retrouvée. Elle exécute simplement les tâches ménagères qu'une femme américaine doit connaître.

Les exemples des trois autres films sont plus flagrants. Dans le film *Sayonara*, lorsque Hana Ogi rencontre le Major Gruver, elle est comédienne et danseuse dans une compagnie théâtrale japonaise très stricte. Les artistes de la compagnie, composée uniquement de femmes, n'ont pas le droit d'avoir de relation amoureuse. Hana Ogi décide de quitter son emploi pour pouvoir vivre son histoire d'amour avec le Major Gruver. La fin du film laisse supposée qu'Hana Ogi ne reprendra pas de travail une fois immigrée aux États-Unis. En revanche, le film *Japanese War Bride* commence son récit avec la rencontre amoureuse de Tae et Jim. Tae est alors infirmière pour la Croix rouge et s'occupe des blessés. Cependant une fois mariée, et

arrivée aux États-Unis, Tae ne travaille plus et son emploi n'est plus une seule fois mentionné. Elle devient naturellement femme au foyer.

Les deux héroïnes de *Flower Drum Song* sont soumises à la même règle. Mei Li arrive clandestinement aux États-Unis pour se marier. En dehors du fait qu'elle n'est pas autorisée à travailler, cette situation implique qu'une fois mariée elle ne travaillera pas, mais s'occupera de sa future famille. Linda, quant à elle, travaille en tant que danseuse dans un cabaret. Alors qu'elle a un rendez-vous avec Wang Ta, un de ses prétendants, celui-ci lui demande si elle est sérieuse au sujet de sa carrière de danseuse. Elle lui répond: "I want to be a success as a girl. It's nice to have outside accomplishments like singing, cooking or first aid¹⁴⁵." Lorsqu'elle exprime son désir de réussir en tant que « fille », elle sous-entend qu'elle ne continuera pas sa carrière d'artiste. Cependant, cette dernière veut obtenir de nouvelles compétences dans des domaines réservés aux femmes.

Il existe tout de même dans les films des personnages féminins secondaires qui ont un emploi en dehors de la maison. Malgré tout, si ces femmes travaillent, les réalisateurs laissent suggérer que c'est parce qu'elles n'ont pas encore trouvé de mari. Tout d'abord, dans le film *Japanese War Bride*. Tae rencontre la famille Hasagawa, des voisins japonais américains installés depuis deux générations aux États-Unis. Lorsqu'elle visite la ferme qui leur appartient, Tae fait la connaissance d'Emma Hasagawa, la cadette de la famille. Cette jeune femme est alors en train de travailler dans l'usine familiale. Finalement, Tae apprend que la jeune femme réside toujours chez ses parents avec son frère aîné. Ainsi, sans que cela ne soit mentionné, le spectateur comprend que cette jeune femme n'est toujours pas mariée. Il en est de même dans le film *Flower Drum Song*. La jeune Helen Chao, amie et couturière de la famille Wang, est secrètement amoureuse de l'aîné de la famille, Ta. Étant toujours

¹⁴⁵ Henry Koster, *Flower Drum Song*, 1961.

célibataire, elle travaille pour subvenir à ses besoins et payer son appartement. Le spectateur intègre ainsi que les femmes qui ont un emploi sont celles qui n'ont pas encore trouvé de mari.

2.2.2. Les tâches ménagères

Ayant quitté leurs emplois pour se consacrer entièrement au bon fonctionnement de leurs foyers, ces femmes asiatiques occidentalisées doivent connaître et remplir leur devoir. S'occuper des tâches ménagères, décorer la maison, ou encore jardiner font parti de leur quotidien. L'une des premières scènes de *Japanese War Bride* est très représentative de cette responsabilité impartie aux femmes de l'époque. Le premier soir, alors que toute la famille vient de finir de manger, les trois femmes de la famille : Tae, la belle mère et la belle-sœur se retrouve dans la cuisine pour faire la vaisselle. Stressée de ne pas essuyer la vaisselle assez vite, Tae casse une assiette et constate le regard désapprobateur de sa belle-mère et de sa belle-sœur. Pour se justifier, elle leur explique qu'elle n'a jamais fait la vaisselle au Japon, ayant des serviteurs pour le faire à sa place. Elle rajoute qu'elle a cependant très envie d'apprendre. Sa belle-sœur lui explique alors qu'à présent c'est une de ses responsabilités en tant que femme au foyer. Cette scène souligne à la fois le début de l'assimilation de Tae à la vie de famille américaine, mais aussi son rôle de femme au foyer américaine. Et cet exemple n'est pas unique. Plusieurs scènes dans les différents films montrent les héroïnes asiatiques s'occupant des diverses tâches ménagères. Dans *Hell To Eternity*, Mama San est représentée en train de passer le balai dans le salon et préparer le petit déjeuner, tandis que Katsumi dans le film *Sayonara* prépare le repas et sert le saké à son mari et à ses invités.

Les femmes asiatiques occidentalisées répondent parfaitement à un autre aspect du rôle des femmes au foyer : celui de décorer et de tenir sa maison. Toujours dans le film *Japanese War Bride*, lorsque Jim montre la chambre dans laquelle Tae et lui

vont résider : « This room is kind of bare. But you can fix it up whatever you like ¹⁴⁶ » Étant dans la maison des parents, la chambre représente le foyer du couple dont Tae est seule responsable. Même si la chambre est minuscule, c'est à la femme de s'en occuper.

Ensuite dans le film *Hell To Eternity*, Mama San et son mari sont internés dans le camp de prisonniers Manzanar au moment où les États-Unis déclarent la guerre au Japon lors de la Seconde guerre mondiale.¹⁴⁷ La scène dans ce camp d'internement montre Mama San, nouvellement arrivée, qui décore son nouveau foyer¹⁴⁸. Elle est représentée réajustant les rideaux aux fenêtres et contemplant les photos de ses fils sur la commode. Ainsi, le premier plan de Manzanar ne met pas en scène le camp en lui-même, mais la capacité de Mama San à recréer un foyer. Même si cette famille a quitté la maison familiale, Mama-San organise un nouvel intérieur grâce à ses qualités de maîtresse de maison. Qu'importe les événements, elle remplit son devoir de femme.

Dans les années 50, les femmes ont un rôle important dans l'organisation de la vie sociale de la famille. Ainsi, en dehors des tâches ménagères et de la décoration de la maison, les personnages de femmes asiatiques occidentalisées savent recevoir avec soin les amis ou la famille. À travers les personnages secondaires de Nora et Robert Hung, un couple d'Asiatiques occidentalisés vivant à Hong-Kong, le film *Love Is A Many-Splendored Thing* illustre ce propos. Alors que Mark et Han Suyin passent la journée ensemble à la plage, ils décident d'aller rendre visite à la nage à des amis de Han Suyin, sur l'autre bord du rivage. Une fois arrivés, ils sont accueillis par le couple, Nora et Robert. Robert est habillé à l'occidentale : pantalon et chemise, alors

¹⁴⁶ King Vidor, *Japanese War Bride*, op. cit.

¹⁴⁷ Manzanar est un lieu historique marquant pour la communauté japonaise américaine. Situé en Californie, c'est l'un des camps d'internement le plus important et le plus connu de la Seconde Guerre mondiale.

¹⁴⁸ Phil Karlson, *Hell to Eternity*, 1960. 27min

que Nora porte un qipao : robe traditionnelle chinoise. Pour le spectateur, dès le premier regard, le couple représente le mélange des deux cultures. En tant qu'hôte, Nora s'occupe de ses invités et part chercher des vêtements secs pour Han Suyin. Une fois terminé, les femmes s'occupent de préparer des cocktails derrière le bar du salon. Alors que les deux hommes discutent sur la terrasse, les femmes bavardent en préparant les boissons. Elles finissent par les apporter et les deux couples continuent la soirée en dansant sur de la musique. Nora, qui réapparaît encore à plusieurs reprises dans le film, est toujours décrite comme une parfaite hôtesse. Elle accueille chaleureusement ses invités, leur indique où se placer, et leur sert des cocktails ou du thé. Dans le film, ce couple devient ainsi un exemple d'intégration des asiatiques à la culture occidentale et Nora le symbole de la parfaite maîtresse de maison. Cette représentation sociale de la femme n'est pas seulement illustrée dans le film *Love Is a Many-Splendored Thing*, mais aussi dans *Sayonara*, *Walk Like a Dragon*, *Japanese War Brides* ou encore *Walk Like a Dragon*.

2.2.3. La représentation sociale

Dans les années 50, la femme est considérée comme le symbole de la famille. Chaque femme devient alors la représentante de son propre foyer. Afin d'offrir une image respectable de ce dernier, elles se doivent d'être impeccables, moralement, mais aussi physiquement. Par leurs tenues, leurs coiffures ou encore leurs gestuelles qu'elles arborent dans les films analysés, les femmes asiatiques occidentalisées intègrent elles aussi les critères esthétiques de l'époque.

Une chanson de la comédie musicale *Flower Drum Song* en est un parfait exemple. Il montre à la fois l'appropriation de la mode occidentale par les jeunes asiatiques américaines, mais aussi l'impact de cette mode sur les femmes de l'époque. Dans cette scène, Linda Low, jeune chinoise américaine née à San Fransisco, chante la chanson « I Enjoy Being a Girl ». Ce numéro la représente en train de se préparer pour son rendez-vous galant avec Tae. Avant d'interpréter la chanson, il faut

comprendre ce que représente le personnage de Linda dans le film. Cette jeune femme tente de trouver par tous les moyens un mari potentiel. En comparaison au personnage de Mei Li, la jeune Chinoise fraîchement débarquée de Chine, Linda Low incarne la caricature de la jeune Américaine moderne. À travers les paroles de la chanson « I Enjoy Begin a Girl », Linda Low décrit ce que signifie être une jeune fille célibataire dans la société américaine de l'époque. Elle adore s'habiller, se maquiller, mais surtout plaire aux hommes. « I adore being dressed in something frilly/ when my date comes to get me at my place/ Out I Go with my Joe, John or Billy/ Like a filly who is ready for a race!¹⁴⁹ » Ce numéro de chant fait donc l'éloge du rôle des femmes dans la société américaine de l'époque où ces dernières sont incitées à se trouver un époux, car finalement l'objectif de Linda est bel et bien de se trouver un mari potentiel. Le refrain de la chanson le confirme : « My future I hope will be/ In the home of a brave and free male/ Who'll enjoy being a guy having a girl... like... me¹⁵⁰ » Cette chanson sous-entend ainsi que pour pouvoir épouser un homme, il faut savoir le séduire. Cette séduction s'effectue notamment par le physique et la mode : les tenues, la coiffure et même la manucure. Tout au long de la scène, Linda est représentée dans sa chambre, passant d'un miroir à un autre, rappelant ceux d'une cabine d'essayage. Tout en expliquant ce que signifie être une jeune fille, elle défile devant ces grands miroirs portant différentes tenues occidentales: robes de soirée, robes printanières, des maillots de bain, ou encore de la fourrure. En effet, non seulement Linda se pare des nombreuses tenues de sa garde-robe, mais aussi utilise plusieurs produits de beauté tel que le maquillage, le parfum ou encore les crèmes de beauté. « I talk on the telephone for hours/ with a pound and half of cream upon my face.¹⁵¹ » Ces produits représentant les nouveaux attraits proposés aux femmes dans la société de consommation américaine d'après-guerre.

¹⁴⁹ Henry Koster, *Flower Drum Song*, op. cit.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

Dans cette comédie musicale sur l'intégration de la population asiatique aux États-Unis, Linda correspond donc au personnage le plus occidentalisé des personnages féminins asiatiques, à la fois à travers les critères de beauté de l'époque, mais aussi à travers les valeurs qu'elle incarne. Il est donc intéressant de souligner qu'elle ne porte des tenues traditionnelles chinoises que lorsqu'elle danse à son cabaret ou lorsqu'elle se présente chez des familles chinoises plus traditionnelles. Les tenues deviennent alors une sorte de représentation.

Cette chanson illustre ainsi l'importance de la mode dans l'intégration des héroïnes asiatiques occidentalisées, mais ce n'est pas le seul exemple à évoquer. La majorité des femmes asiatiques occidentalisées représentées dans les films répondent aux critères esthétiques de l'époque. Même le personnage de Mama-San dans le film *Hell To Eternity* s'habille à l'occidentale. Et pourtant, cette mère au foyer est née au Japon et ne parle que quelques mots d'anglais. Sa première apparition la met en scène dans la cuisine portant une tenue sobre de ménagère américaine: une robe discrète, en vertu de son âge plus avancé, recouverte d'un tablier. Ainsi, malgré son statut d'immigrée, cette mère s'est adaptée aux modes de vie de la société américaine. Toujours dans le même film, le personnage d'Esther, une amie japonaise américaine de la famille, ne porte aucun vêtement asiatique traditionnel. Elle arbore la coquetterie occidentale : une robe resserrée à la taille pour accentuer ses hanches, des mains manucurées et des cheveux permanentés agrémentés d'un chapeau. L'appropriation de cette mode occidentale par la majorité des femmes asiatiques américaines dans les films étudiés permet de montrer en un seul coup d'œil aux spectateurs leur intégration dans la société américaine.

L'absence d'accent chinois ou japonais de certains personnages féminins est aussi un élément permettant de constater rapidement le statut de ces personnages. Par exemple, Helen et Linda dans *Flower Drum Song*, Emma dans *Japanese War Bride*, Suyin et Nora dans *Love Is a Many-Splendored Thing* parlent toutes un anglais dénué

d'accent. Il est donc possible de constater qu'elles sont nées dans un pays anglophone.

De plus, les films *Walk Like a Dragon*, *Sayonara* ou encore *Love Is a Many-Splendored Thing* mettent en évidence le dilemme de certaines héroïnes à délaisser leur qipao ou leur kimono au profit des robes et des jupes bouffantes du « New Look ». Ce dilemme permet de montrer que la mode et l'esthétisme sont fortement associés à une identification culturelle. Dans un message qui prône la tolérance raciale, les héroïnes de ces trois films décident de continuer à porter leurs tenues. Tout en s'intégrant parfaitement à la société occidentale, elles gardent néanmoins une partie de leur héritage culturel. Elles ne sont pas assimilées, mais bel et bien intégrées.

2.3. La mère aimante

2.3.1. Avoir des enfants, le devoir d'une femme

Le dernier critère de la « mystique féminine » qui permet de définir la femme américaine des années 50 est celui de la mère aimante. Encore une fois, les personnages de femmes asiatiques occidentalisées analysées dans les films correspondent à cette image. En effet, la majorité de ces films relatent des histoires d'amour dont les femmes asiatiques en sont les héroïnes. Or, à cette époque, une fois mariées, les femmes sont encouragées à fonder une famille et avoir plusieurs enfants. Il n'est donc pas surprenant de constater que la maternité est représentée dans trois films analysés, soit par la naissance d'un enfant dans *Japanese War Bride*, l'adoption d'une petite fille dans *Love Is a Many-Splendored Thing*, ou par la présence d'enfants dans *Hell To Eternity*. Sans mettre en scène la maternité, les films *Walk Like a Dragon*, *Sayonara* et *Flower Drum Song* évoquent aussi le sujet.

À cette époque la notion du mariage est intimement liée à la maternité. Car après le mariage, la prochaine étape conjugale passe généralement par la naissance d'un enfant. Hana Ogi dans le film *Sayonara* y fait référence lorsqu'elle explique à son amant le Major Gruver: "With you I could become a woman. And a mother"¹⁵². Ainsi, même si la naissance des enfants n'est pas présente dans le film, le sujet est évoqué par le couple. Il en est de même pour le film *Flower Drum Song* où la fertilité de Mei Li est perçue comme étant une grande qualité pour son futur mariage. En effet, alors qu'elle est présentée pour la première fois à son futur beau-père, ce dernier l'examine pour voir si elle ferait ou non une bonne épouse. Pendant l'examen le Docteur Li, le père de Mei Li explique que cette dernière est fertile et peut donc tomber enceinte facilement. La narration du film repose sur le choc culturel entre l'ancienne et la nouvelle génération d'immigrées asiatiques. Ainsi, cette scène a pour objectif de se moquer des vieilles pratiques où la femme était considérée comme un investissement. Cependant, même si elle raille les vieilles traditions chinoises, il n'en est pas moins que la future maternité de Mei Li est abordée et louangée. Même Linda Low, lorsqu'elle envisage son avenir avec Sammy Fong dans la chanson « Sunday » s' imagine les deux entourés par leurs enfants. *Walk Like a Dragon* fait aussi un lien direct entre le mariage et l'enfantement. Alors que les deux personnages principaux Kim et Linc se sont avoués leur sentiment, cette dernière envisage déjà de porter ses enfants. Elle explique ainsi à la mère de Linc: « I'll be honored to bear your first grandson. Honor to be the mother of his children. The children and I will have home and we'll be very happy here"¹⁵³ Un gros plan sur le visage de la mère montre son expression de panique. En effet, les deux amoureux ne sont pas mariés et leur avenir semble obscurci par le racisme de la ville. Elle lui répond ainsi: « Don't be like a wife, unless you are"¹⁵⁴.» Malgré sa volonté de devenir mère, Kim ne peut l'être sans

¹⁵² Joshua Logan, *Sayonara*, 1957.

¹⁵³ La phrase est retranscrite comme tel dans le film. Les erreurs représentent l'accent chinois de Kim qui apprend tout juste l'anglais.

¹⁵⁴ James Clavell, *Walk Like a Dragon*, op. cit.

épouser Linc. Malgré l'absence d'enfants à l'écran, ces trois héroïnes asiatiques montrent leur aspiration à devenir mère. Les trois femmes veulent pouvoir donner naissance et élever leurs enfants aux États-Unis.

Deux autres films mettent en scène la maternité des personnages principaux. Dans *Japanese War Bride*, Tae accouche d'un petit garçon eurasien que le couple prénomme James. Intégrant les valeurs de sa nouvelle famille américaine, Tae décide de donner un prénom occidental à son fils et de le faire baptiser. Dès la naissance du petit, Tae est représentée comme une mère bienveillante qui se soucie du bien-être physique et moral de son enfant.

Finalement, le film *Love Is a Many-Splendored Thing* représente la maternité par l'adoption d'une petite fille. Han Suyin s'occupe à l'hôpital d'une petite fille abandonnée, Oh-No. Après plusieurs jours de soins intensifs prodigués par le Dr Han Suyin, Oh-No va déjà beaucoup mieux. Un collègue de la docteure lui fait remarquer qu'elle a un talent pour la médecine : "you combine artistry with medicine, Dr Han¹⁵⁵". Sur quoi elle lui répond : « No with love and sympathy [...] might adopt her myself¹⁵⁶ » Par cette remarque, elle révèle sa fibre maternelle et son amour pour cette enfant. La scène montre ainsi aux spectateurs qu'Han Suyin a tout pour devenir une bonne mère : elle est douce, gentille, réconfortante et à l'écoute des enfants. Par la suite, plusieurs scènes montrent la relation attendrissante d'Han Suyin et d'Oh-No. Han Suyin se révèle ainsi être une mère qui s'assure du bonheur et du confort de son enfant.

¹⁵⁵ Henry King et Otto Lang, *Love Is a Many-Splendored Thing*, op. cit.

¹⁵⁶ *Ibid.*

2.3.2. Mama-San, exemple de la figure maternelle

Mama-San dans le film *Hell To Eternity* représente le personnage le plus emblématique pour montrer, à travers le rôle de la mère, l'intégration des femmes asiatiques occidentalisées. Inspiré d'une histoire vraie, ce film débute au milieu des années 30 avec l'histoire de Guy, un jeune blanc latino-américain qui est hébergé par une famille de japonais américains puis finalement adopté par celle-ci. La mère japonaise d'adoption de Guy, Mama-San, incarne dans ce film l'emblème de la figure maternelle. Dès sa première apparition, elle est dépeinte comme une mère attentionnée, qui se soucie du bien-être des enfants. Alors qu'elle est dans la cuisine en train de laver le linge dans le lavabo, son fils aîné Kaz lui demande en japonais s'ils peuvent héberger le jeune Guy dont la mère est très malade. Alors qu'elle ne parle pratiquement pas l'anglais, Mama-San sourit pour souhaiter la bienvenue au jeune garçon. Le gros plan sur le visage souriant de Mama-San permet de montrer la bienveillance de cette mère. Dès la première rencontre, elle offre un foyer réconfortant où le jeune garçon peut se reposer. De plus, étant mère au foyer, Mama-San s'occupe du bien-être de ses enfants. Le lendemain matin, elle signale à Guy et Georges, le fils cadet de la famille, que le petit déjeuner est prêt. Pour s'amuser un peu, Georges fait croire à Guy que sa famille mange des pieuvres crues et des œufs de pigeon tous les matins. Guy descend manger avec crainte pour finalement constater que Mama-San prépare un petit déjeuner typiquement américain : des tartines, des céréales, du lait etc. En tant que mère, Mama-San a intégré les coutumes américaines dans l'éducation des enfants. D'ailleurs, une fois à table, Georges explique que pour lui, même si ses parents n'ont pas le droit à la citoyenneté, ils sont tous Américains : « we are American, all of us¹⁵⁷ ».

¹⁵⁷ Phil Karlson, *Hell to Eternity*, op. cit.

Une nouvelle scène expose un autre élément important qui caractérise la figure maternelle, la douceur et le réconfort de Mama-San. Alors que le jeune Guy vient de perdre sa mère, Mama San lui demande de s'asseoir à ses côtés. Sous les yeux de ses deux autres garçons, elle lui raconte en japonais une légende de son pays. Cette légende se termine en expliquant que rien n'est plus fort que l'amour. Guy finit par pleurer dans les bras de Mama-San en lui disant à quel point il l'aime. Cette scène est déterminante dans le film car elle décrit l'intégration de Guy dans sa nouvelle famille, et ce, grâce au réconfort et à la protection de Mama-San.

Jusqu'à la fin du film, cette figure maternelle reste un personnage important. Elle est représentée dans des moments-clés de la vie de Guy. Même lorsque ce dernier a quitté le foyer familial, Mama-San continue de le guider dans ses choix de vie. Tout d'abord il y a le moment où il refuse de s'engager dans l'armée. Il est désabusé par l'internement de sa famille adoptive et du rejet de ses frères par l'armée américaine. De plus, ayant été élevé par des Japonais, il lui est difficile d'imaginer partir en guerre contre eux. Mais Mama-San lui explique que ses frères sont bien partis en Europe pour tuer des personnes qui lui ressemblent. Elle l'encourage ainsi à s'engager pour construire un monde meilleur. Ensuite, alors que Guy est à Saipan, l'horreur de la guerre lui fait perdre pied. Dans ce moment d'égarement, c'est une lettre de Mama-San qui lui permet de s'accrocher et de continuer le combat. Mama-San incarne les valeurs de la mère américaine prônée par la société des années 50. Ce personnage illustre à la fois les capacités naturelles des femmes asiatiques occidentalisées à intégrer ces valeurs, mais aussi l'importance du rôle de la mère dans la société américaine.

L'analyse des films met donc en lumière les éléments de concordance entre la définition de la femme américaine des années 50 et la représentation des femmes asiatiques occidentalisées. Cette analyse montre qu'à travers leur rôle d'épouse, de femme au foyer et de mère, non seulement ces héroïnes répondent parfaitement aux devoirs qui leur sont confiés, mais qu'elles assimilent aussi parfaitement les valeurs de la société américaine. Elles se révèlent être des femmes tout aussi américaines que les femmes occidentales.

CHAPITRE III

LA REPRÉSENTATION DES FEMMES ASIATIQUES OCCIDENTALISÉES, UN MODÈLE D'INTÉGRATION

Au cours des années 50, le cinéma américain offre une représentation audacieuse des femmes asiatiques occidentalisées: l'image de femmes parfaitement intégrées à la société américaine. Incorporée dans le discours de la « Mystique Féminine », cette représentation permet d'atténuer l'image d'immigrées inassimilables qui les catégorisait jusqu'alors. Ce chapitre explique ainsi les motivations qui poussent les auteurs et réalisateurs de l'époque à véhiculer cette image. Pourquoi au milieu du XXe siècle les femmes asiatiques américaines sont-elles finalement représentées intégrées à la société ? Pour pouvoir montrer le changement qui s'opère dans la représentation de ces femmes après la Seconde Guerre mondiale, il est important de comprendre les stéréotypes véhiculés jusqu'alors. La première partie de ce chapitre montre donc la diffusion de ces stéréotypes et le discours raciste qui caractérise les films d'avant-guerre. Ces femmes incarnent deux minorités aux États-Unis : à la fois celle des femmes, mais aussi celle de la communauté asiatique américaine. La deuxième partie de ce chapitre démontre que ce sont les femmes qui incarnent le mieux l'intégration de la communauté asiatique américaine à l'écran. La dernière partie montrera que cette représentation s'explique par les changements politiques et sociaux survenus dans la société américaine d'après-guerre, et non comme un simple résultat du contexte de la Guerre froide et des événements internationaux.

1. Le cinéma du début du siècle et son discours raciste

Dès le début du XIXe siècle, les Américains catégorisent la communauté asiatique de race étrangère, incapable de s'assimiler à la population américaine. La culture populaire s'empare de cette conception et renforce la peur du « péril jaune » qui sévit aux États-Unis. Souvent référencés comme des « *aliens*¹⁵⁸ », ces étrangers sont jugés dangereux. En effet, les vagues d'immigrations asiatiques qui touchent les États-Unis affolent la population blanche. Accusés de faire baisser les salaires, et de ne pouvoir s'assimiler à la société blanche, ces immigrants sont perçus comme un danger pour la société blanche. Le terme « yellow peril » est employé pour désigner cette menace. Avec l'émergence et le développement du cinéma dans la première moitié du XXe siècle, ce discours amplement raciste se retrouve aussi dans les films. Il s'illustre dans l'industrie cinématographique de deux manières. Tout d'abord, au sein même du discours véhiculé dans les films, mais aussi avec l'usage répandu des *Yellowface*¹⁵⁹. En effet, à l'exception des acteurs Sessue Hayakawa et Anna May Wong, ce sont principalement des acteurs caucasiens qui jouent les rôles des Asiatiques dans les films de l'époque. De plus, dès le début du siècle, lorsqu'ils sont mis en scène dans les films, les personnages asiatiques représentent l'incarnation du « péril jaune »¹⁶⁰.

¹⁵⁸ En anglais deux termes peuvent être utilisés pour définir un étranger. Tout d'abord, « Foreign » qui évoque quelqu'un ou quelque chose de lointain qui ne reste pas, ou alors le mot « Alien » qui décrit l'installation permanente d'étrangers dont la fidélité revient à leur pays d'origine.

¹⁵⁹ Ce procédé qui consiste à maquiller un artiste caucasien pour qu'il ressemble à un asiatique permet d'exclure les asiatiques des plateaux de cinéma. Tout comme le *blackface* est utilisé pour représenter les afro-américains, le « yellowface » est très courant dans le cinéma américain jusque dans les années 60. Encore récemment, le film *Cloud Atlas* de David Mitchell a fait polémique en 2012 après avoir maquillé un acteur caucasien pour jouer le rôle d'un personnage asiatique. Pour l'histoire des « yellowface » voir le livre de Krystyn R. Moon, *Yellowface*, *op. cit.*.

¹⁶⁰ Charles Tesson, Claudine Paquot et Roger Garcia, *L'Asie à Hollywood*, *op. cit.*, p. 14.

En premier lieu, ces films mettent en lumière les mœurs sexuelles déviantes de ces personnages. Dans *The Cheat* sortie en 1915 Sessue Hayakawa joue le rôle d'un séducteur perfide qui tente d'obtenir les faveurs sexuelles d'une femme mariée. En effet, il profite de la détresse financière d'une blanche Américaine, pour lui prêter de l'argent en échange de sa « pureté ». De prime abord, ses manières occidentales en font un personnage intégré à la société américaine, mais rapidement, le spectateur comprend qu'il s'avère être un dangereux manipulateur. Le succès du film, qui offre la renommée à l'acteur Sessue Hayakawa reflète la peur des Américains à l'égard de l'immigration asiatique. *Broken Blossoms* sorti en 1919, ou encore *The Bitter Tea of General Yen* sorti en 1933, pour ne citer que les films les plus connus, illustrent aussi ces propos en montrant le pouvoir de séduction des hommes asiatiques sur les femmes blanches¹⁶¹. Avec le personnage de la « Dragon Lady », cette relation entre la race et le sexe se retrouve aussi chez les femmes asiatiques. Tout comme leurs homologues masculins, elles sont vicieuses et machiavéliques. Dans les films, *The Red Lantern* (1919), *Daughter of the Dragon* (1931) ou encore *The Mask of Fu Manchu* (1933), la beauté exotique des femmes asiatiques n'est qu'un leurre qui permet de cacher leurs intentions malhonnêtes. Ainsi, en montrant la sexualité déviante des personnages asiatiques, le cinéma contribue à les représenter comme un danger pour la société américaine. De plus, cette beauté enveloppe les personnages asiatiques de mystère. Dans *The Cheat*, le jeu d'acteur de Sessue Hayakawa et son visage « imperturbable » accentue ce cliché¹⁶². Dans le film policier *A Study in Scarlet* sorti en 1933, Anna May Wong y interprète une veuve énigmatique dont le visage impassible perturbe le détective qui n'arrive pas à déduire sa culpabilité ou son innocence dans le meurtre de son mari.

¹⁶¹ Hemant Shah, « "Asian Culture" and Asian American Identities in the Television and Film Industries of the United States », *SIMILE SIMILE: Studies In Media & Information Literacy Education*, vol. 3, n° 3, 2003, p. 3.

¹⁶² Charles Tesson, Claudine Paquot et Roger Garcia, *L'Asie à Hollywood*, op. cit., p. 36.

Mais c'est dans les années 30, avec la série de films sur le Docteur Fu Manchu, que l'archétype du méchant Asiatique occidentalisé est à son apogée. Son apparence androgyne, ainsi que son éducation occidentale alimente l'image d'« *alien* » déjà associée aux Asiatiques.¹⁶³ Tout comme dans le film *The Cheat*, ce personnage qui est tiré d'une série de romans britanniques de l'auteur anglais Sax Rohmer¹⁶⁴, révèle la menace que représente l'immigration asiatique dans les pays occidentalisés. Dans les treize romans publiés, ce médecin d'une grande intelligence complotte pour la destruction de la « race blanche »¹⁶⁵. Hollywood s'empare alors de ces romans à succès et les diffuse aux États-Unis dès 1929. La popularité du premier opus est telle que chaque année jusqu'en 1933 un nouveau film sort. Par la suite, même si les films deviennent plus espacés, le personnage continue d'alimenter l'imaginaire de la population jusqu'en 1943, pour finalement réapparaître sur les écrans au milieu des années 60.

Finalement, un dernier cliché ressort de ces représentations, celui de la femme soumise ou de l'homme émasculé. Si la femme asiatique n'est pas représentée sous les traits de la « femme dragon », elle incarne un portrait drastiquement opposé, celui de la « Fleur de Lotus ». Ce personnage, délicat, doux et soumis s'illustre par les stéréotypes de la « poupée chinoise » ou de la Geisha¹⁶⁶. Le personnage japonais de Cho Cho San dans *Madam Butterfly* en est un parfait exemple. Ce roman de John Luther Long, pièce de théâtre américaine de David Belasco, et enfin opéra italien de Puccini a été utilisé à plusieurs reprises dans le cinéma américain. Dans le film *Madam Butterfly* de 1914 avec Mary Pickford, Cho-Cho San est une jeune Geisha qui tombe passionnément amoureuse d'un officier Américain Pinkerton. Par amour pour

¹⁶³ Robert G. Lee, *Orientalism*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁴ De son vrai nom Arthur Henry Ward, cet auteur anglais commence à écrire le premier des 13 ouvrages de la série en 1911.

¹⁶⁵ Peter X Feng, *Screening Asian Americans*, op. cit., p. 58.

¹⁶⁶ Hemant Shah, « "Asian Culture" and Asian American Identities in the Television and Film Industries of the United States », op. cit., p. 4.

cet homme, elle va briser les conventions sociales et l'épouser. Mais Pinkerton doit repartir aux États-Unis, en laissant derrière lui sa femme enceinte. Pendant cinq ans, elle attend fidèlement son retour. Mais lorsqu'il finit par revenir, il est accompagné de sa nouvelle femme américaine. Désespérée, elle lui confie leur enfant et se suicide dans ses bras. Cette représentation permet ainsi de montrer la domination de l'homme blanc sur la femme orientale, en accentuant la soumission du personnage asiatique¹⁶⁷.

Cependant, il est important de noter que les Asiatiques n'incarnent pas toujours les méchants des films de l'époque. *Outside The Law* sorti en 1920 est l'un des premiers films à dépeindre un portrait positif des Asiatiques. Le personnage Ah-Wing, un serviteur du leader de Chinatown, aide à sauver le personnage principal du film, Madden. Les films sur Charlie Chan, le personnage de fiction créé en 1925 par Earl Derr Biggers en sont aussi de bons exemples. Ce détective chinois qui résout au fil des aventures de nombreuses enquêtes est un personnage poli, patient, et tolérant. Il permet d'offrir une image inoffensive de la communauté asiatique et de leur différence culturelle¹⁶⁸. De 1931 à 1938, Warner Oland, le même acteur qui interprète Fu Manchu, incarne le détective dans seize longs métrages. Ensuite, le personnage continue d'alimenter la télévision et le cinéma. Le succès de ces films inspire les auteurs qui utilisent à présent les personnages asiatiques pour jouer les détectives. De 1937 à 1939, huit films mettent en scène un nouveau détective asiatique, le personnage de M. Moto. Dans le film policier *The Daughter of Shanghai* sorti en 1937, Anna May Wong et Philip Ahn, tous deux asiatiques Américains, obtiennent les rôles principaux. Ils y interprètent encore une fois des détectives. De plus, vers la fin des années 30, certains films de l'époque offrent aussi une représentation des femmes asiatiques moins alarmante que la « Dragon Lady ». Même si l'intrigue est

¹⁶⁷ Pour plus de références se reporter au livre de Sheridan Prasso, *The Asian Mystique: Dragon Ladies, Geisha Girls and the Myths of Exotic Oriental*, New York; London, PublicAffairs ; Perseus Running [distributeur], 2006.

¹⁶⁸ Peter X Feng, *Screening Asian Americans*, op. cit., p. 60.

principalement située au sein de la communauté asiatique, des films tels que *The Daughter of Shanghai* sorti en 1937, ou encore *King of Chinatown* sorti en 1939 élargissent les rôles proposés aux femmes asiatiques américaines. Dans les deux films cités, Anna May Wong y interprète une femme médecin qui sauve la vie d'un américain et une détective qui tente d'empêcher les criminels d'opérer. De plus, avec l'entrée en guerre des États-Unis en 1941, les films se mettent à offrir un portrait positif de la communauté chinoise, leurs alliés dans le conflit mondial. En opposition aux japonais, des films tels que *Dragon Seed* sorti en 1943 ou encore *Women in the Night* sorti en 1948, offrent le portrait de femmes chinoises courageuses et indépendantes. Malgré cette évolution notable, pendant toute la première moitié du XXe siècle, les Asiatiques restent majoritairement représentés comme des personnages sournois et dangereux. Ainsi, malgré quelques exceptions, les Asiatiques américains sont cantonnés dans des rôles stéréotypés. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale, que pour la première fois, des films américains mettent en scène des femmes asiatiques américaines parfaitement intégrées à la société américaine. Ces femmes ne sont plus seulement cantonnées à des rôles associés à la communauté asiatique, mais sont pleinement intégrées dans la société blanche.

2. Les femmes, de meilleures ambassadrices

Tel que noté, lors des recherches préliminaires dans le cadre de ce mémoire, seize films mettant en scène des femmes asiatiques ont été analysés. Cette série de films qui s'échelonne de 1944 à 1963 révèle l'intérêt soudain des Américains pour l'Asie. Ces films s'intéressent principalement aux femmes asiatiques. Contrairement à leurs homologues masculins, c'est les femmes qui obtiennent les rôles principaux. Il en est de même pour les femmes asiatiques américaines. Comme il a été démontré dans le chapitre précédent, la femme américaine des années 50 incarne à la fois la

domesticité, mais aussi la maternité. Par le biais de ces symboles féminins, les femmes asiatiques occidentalisées représentent de meilleures candidates pour incarner l'intégration de leur communauté.

2.1. L'utilisation de la femme, un symbole

2.1.1. Un personnage moins menaçant

Pendant plus d'un siècle, les États-Unis construisent et diffusent un discours sur les Asiatiques américains majoritairement négatifs¹⁶⁹. Ces derniers se retrouvent alors exclus, à la fois par une série de lois ciblant l'immigration asiatique, mais aussi par l'image menaçante qui leur est attribuée. Finalement, il faut attendre le début des années 50 pour qu'une nouvelle représentation émerge et brise les stéréotypes jusqu'alors diffusés. C'est grâce à l'utilisation de personnages féminins qu'une telle représentation est possible.

Ce changement s'explique par la convergence de différents facteurs. Tout d'abord, ces films offrent une image moins menaçante de la communauté asiatique afin de réduire le racisme véhiculé par les anciens stéréotypes. Les six films principalement analysés mettent en scène des histoires d'amour où la femme est jouée par une Asiatique, et l'homme par un Américain blanc ou asiatique. Dans la société d'après-guerre, les femmes sont décrites selon les qualités traditionnelles associées au genre féminin : délicates, douces, ou encore coquettes.¹⁷⁰ Alors que les hommes représentent la virilité, la domination; les femmes incarnent la beauté, la douceur ou

¹⁶⁹ Robert G. Lee, *Oriental: Asian Americans in Popular Culture*, Temple University Press, 1999, p. 9.

¹⁷⁰ Sheila M. Rothman, *Woman's Proper Place*, op. cit., p. 221.

encore la maternité. Ces images apaisantes s'appliquent dès lors à la femme asiatique américaine.

De plus, cette relation inspire un sentiment paternaliste à l'égard de la communauté asiatique. Un article de presse sur l'actrice du film *Flower Drum Song* illustre cette attitude: « She is Miyoshi Umeki, cute as a doll, heart stealer as well as scene stealer. You just want to take her in your arms.¹⁷¹ » Car dans le discours de la « Mystique Féminine » c'est l'homme qui est, à la fois, chargé de subvenir aux besoins de sa famille, mais aussi de la protéger. Pour justifier le rôle de patriarche qui lui est attribué, la candeur et la naïveté des femmes sont mises en exergue¹⁷². Ces caractéristiques associées aux femmes se retrouvent dans les films étudiés et dressent un portrait infantile de la femme asiatique américaine. Cette impression est d'ailleurs renforcée par leur adoption du style « Baby-doll¹⁷³ » femme enfant des années 50. À l'époque l'infantilisation des femmes est courante dans le cinéma hollywoodien. Les rôles interprétés par Marilyn Monroe en sont de parfaits exemples. Ce portrait de la femme-enfant asiatique tranche drastiquement avec le stéréotype de la « dragon lady » qui les caractérisaient jusqu'alors. Dans le film *The Daughter of the Dragon* sorti en 1931, Anna May Wong campe le rôle de la fille du Docteur Fu Manchu, qui sous son aspect attirant, se révèle être une femme puissante et menaçante.¹⁷⁴ Pourtant, dans les années 50, en jouant le rôle de la femme dans les histoires d'amour mixtes, le personnage asiatique est montré dépendant du personnage américain. Loin d'être une menace, la femme asiatique américaine a besoin de la protection de l'homme américain. Par conséquent, les spectateurs sont plus aptes à lui faire confiance.

¹⁷¹ Pjilip K. Scheuer, "Review Flower Drum Song", Los Angeles Times. 3 Décembre 1961

¹⁷² Marion Bottero, *L'ambiguïté des relations amoureuses entre Occidentaux et autochtones en Asie du sud-est : approche comparative des cas malaisien et thaïlandais*, Paris 10, 2013, p. 171.

¹⁷³ Sara M Evans et Brigitte Delorme, *Les américaines*, op. cit., p. 425.

¹⁷⁴ Charles Tesson, Claudine Paquot et Roger Garcia, *L'Asie à Hollywood*, op. cit., p. 38.

Par ailleurs, les femmes asiatiques incarnent si bien les valeurs conservatrices de l'époque qu'elles sont dépeintes plus féminines que leurs consœurs occidentales. En effet, le peu d'indépendance acquise par les femmes américaines pendant la Seconde Guerre mondiale est finalement perçu comme une menace à la fin du conflit. Jugées libertines et autonomes, des qualités qui ne siéent guère au rôle traditionnel qui leur incombe, les femmes occidentales sont dévalorisées. Il existe tout de même des représentations positives de ces femmes dans les films *Sayonara*, *Hell To Eternity* ou encore *Flower Drum Song*. Cependant, malgré ces images, il est possible de constater que la femme asiatique supplante ces consœurs américaines. Deux exemples peuvent être cités pour montrer l'impopularité de certaines femmes occidentales dans les films analysés. Tout d'abord, il y a le personnage de Fran Sterling dans le film *Japanese War Bride*. Alors que Tae fait de nombreux efforts pour s'intégrer, Fran, sa belle-sœur américaine, fait tout pour l'en empêcher. Elle va même jusqu'à prétendre que Tae est enceinte d'un autre homme que Jim. La jalousie et les mensonges de Fran entraînent de lourdes conséquences pour le couple, qui en sont au bord de la rupture. Contrairement à Tae qui incarne la candeur et l'honnêteté, le personnage de Fran est jugé mesquin et méchant. Le film *Walk Like A Dragon* permet de montrer un autre aspect négatif des femmes occidentales : leur sexualité libérée. L'ancienne maîtresse de Linc, Lili Raide, est une prostituée française vivant au-dessus d'un Saloon. Cette représentation contraste complètement avec le personnage de Kim Sung, le nouvel amour de Linc. Encore une fois, c'est le personnage de Kim qui est glorifié, aux dépens de la femme occidentale. Cependant, certains films tels que *Hell To Eternity* ou encore *Sayonara*, offrent tout de même des représentations positives des femmes occidentales. Dans la première moitié du XXe siècle, les rôles sont inversés. Sous les traits de la Geisha, de la « Dragon lady » ou encore de la prostituée, la femme asiatique incarne une sexualité libérée et dangereuse. L'érotisme de ces femmes contraste avec la pureté et la naïveté des femmes blanches américaines. Pour

condamner l'immoralité de cette attitude, ces femmes fatales finissent généralement par mourir¹⁷⁵.

Dans les films d'après-guerre, c'est généralement le contraire. La représentation positive associée aux femmes asiatiques américaines est utilisée pour servir d'exemple aux femmes occidentales. Comme le montre l'affiche du film *Japanese War Bride*:

More than 12 000 American G.I's who have married demure, submissive Japanese girls, say they find them more exciting, more loving, more loyal, more self-effacing than the girls they left behind in the United-States... is it true?¹⁷⁶

Dans ces films, leurs origines asiatiques leur permettent ainsi de jouir d'une certaine popularité. Sans grande difficulté, elles sont complètement absorbées par le discours de la « Mystique Féminine ». Jouant sur les stéréotypes de la femme soumise attribués aux femmes asiatiques, l'utilisation de ces personnages permet de réaffirmer la place des femmes dans la société américaine de l'époque¹⁷⁷.

De plus, la beauté des femmes est un autre attrait employé pour séduire le spectateur. En effet, la femme asiatique américaine correspond parfaitement aux critères de beauté de l'époque : une taille fine, un petit gabarit et un visage délicat. La majorité des articles de presse de l'époque louangent d'ailleurs la beauté des actrices asiatiques: « Actress Yamaguchi is pretty in a surprisingly conventional Hollywood way, and so, despite its theme of racial tension in *Japanese War Bride*¹⁷⁸ ».

En même temps, leur charme permet de faire oublier les images intimidantes associées aux Asiatiques.¹⁷⁹ Après l'attaque de Pearl Harbor, les États-Unis lancent

¹⁷⁵ Anthony B. Chan, *Perpetually Cool: The Many Lives of Anna May Wong (1905-1961)*, Scarecrow Press, 2007, p. 221.

¹⁷⁶ Daily News Review, *Japanese War Bride*, 6 Février 1952

¹⁷⁷ Gina Marchetti, *Romance and the « Yellow Peril »*, op. cit., p. 159.

¹⁷⁸ Time, *Review Japanese War Bride*, 4 Février 1952

¹⁷⁹ Caroline Chung Simpson, *An Absent Presence*, op. cit., p. 166.

alors une forte propagande anti-japonaise afin de mobiliser la population américaine contre l'ennemi. Le réalisateur Franck Capra est ainsi affecté à la tête du « Film Production Section of Special Services » de l'armée pour réaliser des documentaires sur la guerre. Dans le premier documentaire de la série « Why We Fight », *Prelude To The War* sorti en 1942, le réalisateur témoigne de la sauvagerie des puissances de l'axe et notamment des Japonais¹⁸⁰. Ainsi, dans tous les médias, les États-Unis diffusent des images de soldats japonais, inhumains et dangereux. Déjà dans les années 30, de nombreux films mettaient en scène de menaçants chefs militaires chinois tels que *Shanghai Express* (1932), *Bitter Tea of General Yen* (1933) ou encore *The General Died at Dawn* (1936). Ils sont donc remplacés par la suite par des soldats japonais¹⁸¹. Même si durant la Seconde Guerre mondiale la propagande vise uniquement les Japonais, c'est la communauté asiatique en général qui est touchée à un certain degré par ces portraits. En effet, quelques articles notoires de l'époque enseignent aux Américains comment distinguer un Japonais, d'un Chinois ou d'un Coréen basé sur des stéréotypes¹⁸². Sans pour autant offrir une image négative du reste de la communauté asiatique, de nombreux stéréotypes ressortent. Une fois la guerre terminée, c'est au tour des Chinois, des Coréens puis des Vietnamiens d'être associé aux images de la guerre. Ainsi, c'est en utilisant la beauté des femmes asiatiques américaines que ces images sont sublimées.

Grâce aux caractéristiques associées au genre féminin dans la société d'après-guerre, la femme asiatique américaine atténue la menace qu'incarne la population asiatique dans son ensemble. Leur beauté et leur délicatesse sont utilisées à la fois pour charmer le public américain, mais aussi pour servir d'exemple aux femmes occidentales.

¹⁸⁰ Robert Niemi, *History in the Media: Film and Television*, ABC-CLIO, 2006, p. 71-72.

¹⁸¹ Charles Tesson, Claudine Paquot et Roger Garcia, *L'Asie à Hollywood*, op. cit., p. 17.

¹⁸² Shirley Jennifer Lim, *A Feeling of Belonging: Asian American Women's Public Culture, 1930-1960*, New York, New York University Press, 2005, p. 98.

2.1.2. Une meilleure assimilation

Non seulement les femmes asiatiques américaines inspirent une plus grande confiance que leurs homologues masculins, mais elles représentent aussi de meilleures candidates pour intégrer la société américaine. Encore une fois, cela témoigne du pouvoir symbolique de la femme qui est ici utilisée pour former dans l'esprit des spectateurs une image positive de la communauté asiatique américaine. Grâce à son rôle de procréatrice, son insertion et son avenir au sein de la société américaine sont facilités.

Dès le début de la Guerre froide, les États-Unis par le biais de la « Mystique féminine » incitent fortement les femmes à enfanter. Malgré le conflit qui fait rage, les enfants permettent aux parents de se concentrer sur l'avenir. Ces derniers forment alors un bouclier contre l'insécurité et les horreurs de la guerre¹⁸³. De plus, comme l'explique le sociologue Talcott Parsons en 1956, en dehors des institutions étatiques, c'est par la famille que les enfants apprennent les normes et les valeurs sociétales¹⁸⁴. En jouant le rôle de médiateur entre l'individu et la société, la famille nucléaire encadre ses enfants, les sociabilise et les prépare pour leurs rôles futurs.¹⁸⁵ Elle représente ainsi un outil qui permet d'intégrer ses membres à la société. Il est donc intéressant de constater qu'à partir des années 40, trois œuvres majeures d'écrivains sino-américains utilisent des histoires familiales pour montrer l'intégration de leur communauté aux États-Unis. Dans *Father and Glorious Descendant*¹⁸⁶ de Pardee Lowe, *Fifth Chinese Daughter*¹⁸⁷ de Jade Snow Wong et *Flower Drum Song*¹⁸⁸ de

¹⁸³ Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, 1988, p. 135.

¹⁸⁴ Bernadette Bawin-Legros et Bernadette Legros-Bawin, *Sociologie de la famille: le lien familial sous questions*, De Boeck Supérieur, 1996, p. 73.

¹⁸⁵ Natasha Zaretsky, *No Direction Home: the American Family and the Fear of National Decline, 1968-1980*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2007, p. 7.

¹⁸⁶ Pardee Lowe, *Father and Glorious Descendant*, Little, Brown, 1943. 244 pages.

¹⁸⁷ Jade Snow Wong, *Fifth Chinese Daughter*, University of Washington Press, 1950. 268 pages.

C.Y Lee, les auteurs expliquent qu'ils partagent les mêmes problèmes que les immigrants occidentaux. Alors que les Sino-Américains n'ont le droit d'obtenir la citoyenneté qu'en 1943, et les autres Asiatiques en 1952, ces ouvrages permettent de souligner qu'ils ne sont pourtant pas si différents des autres.¹⁸⁹

Dans cette famille nucléaire américaine, c'est à la femme que revient le devoir de prendre soin de la future génération. Le rôle de mère est glorifié, et fait de la femme une figure centrale de la société d'après-guerre. C'est pourquoi les relations entre un homme asiatique et une femme blanche américaine se font plus rares à l'écran. De plus, dès le début du cinéma américain, la peur de la « miscegenation¹⁹⁰ » est très présente dans les films. Le tout premier long métrage créé aux États-Unis, *Birth of the Nation*, de D.W. Griffith, sorti en 1915, condamne les relations entre les noires et les blancs. À la même époque, les Asiatiques américains s'illustrent aussi dans des rôles de séducteur qui menacent l'innocence des femmes blanches. Cette peur de la « miscegenation » est telle qu'en 1930, le Production Code interdit les relations interraciales à l'écran¹⁹¹. Pourtant, le film *Sayonara* aborde ce sujet, en montrant l'affection mutuelle de l'Américaine Eileen Webster et de l'artiste japonais Nakamura. Mais pour éviter de choquer le spectateur, c'est un acteur caucasien Ricardo Montalban qui interprète le rôle de Nakamura¹⁹². Il en est de même pour le film américain *A Majority of One* sorti en 1961, où l'histoire d'amour entre un japonais et une Américaine est interprétée par deux caucasiens. Grâce à l'utilisation du *Yellow Face* aucun tabou racial n'est brisé. La femme américaine représentant la

¹⁸⁸ C. Y. Lee, *The Flower Drum Song*, Farrar, Straus and Cudahy, 1957. 264 pages.

¹⁸⁹ Christina Klein, *Cold War Orientalism Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, op. cit., p. 227.

¹⁹⁰ Miscegenation est employé pour désigner le mariage ou les relations sexuelles entre des individus de race ou d'origines différentes. Dès l'indépendance des États-Unis, le gouvernement adopte plusieurs lois interdisant les relations interraciales dans la société américaines. Ces lois restent en vigueur jusqu'en 1967.

¹⁹¹ Susan Courtney, *Hollywood Fantasies of Miscegenation: Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903-1967*, Princeton University Press, 2005, p. 115.

¹⁹² Gina Marchetti, *Romance and the « Yellow Peril »*, op. cit., p. 140.

pureté de la nation, il est donc difficile pour le spectateur d'imaginer que la femme américaine puisse préférer et choisir un étranger pour fonder une famille.

Dans les films analysés, l'image rassurante de la maternité est associée à ces femmes. En effet, tous sous-entendent que si elle n'est pas déjà mère, elle le deviendra par la suite. Pour valoriser ces femmes aux yeux des Américains, les films montrent qu'elles sont ou deviendront de bonnes mères américaines. Jusque dans les années 50, le cinéma n'avait que très rarement associé ces femmes à la maternité. Lorsque c'était le cas, leur destin était tragique. Par exemple, dans les adaptations de l'opéra *Mme Butterfly*¹⁹³, le film du même nom sorti ou encore *The Toll of the Sea* sorti en 1922, la femme asiatique abandonne son enfant à son ancien mari, pour ensuite se donner la mort. Cette image tragique de la mère s'oppose à l'image véhiculée dans les films analysés. Dans le film *Japanese War Bride* lorsque Tae quitte le domicile familial après avoir été accusée d'adultère, elle prend son fils avec elle. Mais finalement, après avoir discuté avec son mari, ils repartent tous les trois ensemble. La représentation de mères asiatiques suggère que ces femmes offrent un avenir pour la société¹⁹⁴. Grâce aux enfants qu'elles auront, elles contribueront à aider leur pays. Puisqu'elles sont représentées intégrées aux États-Unis et correspondent à la définition de la femme américaine, elles inculqueront à leurs enfants les mœurs et coutumes américaines. Dès lors, ils deviendront des citoyens américains parfaitement intégrés. Ainsi la maternité et la famille, notions associées à la femme américaine, contribuent à diminuer le racisme de la société¹⁹⁵. Car cette nouvelle génération

¹⁹³ Ce film, inspiré de l'opéra italien du même nom, raconte la tragique histoire d'amour entre un américain et une chinoise. En 1922, une nouvelle adaptation *The Toll of the Sea*, place cette fois-ci l'intrigue au Japon.

¹⁹⁴ Tomoko Tsuchiya, « Cold War Love : Producing American Liberalism in Interracial Marriages Between American Soldiers and Japanese Women », *eScholarship*, 1 janvier 2011, p. 163.

¹⁹⁵ Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, *op. cit.*, p. 164.

d'Asiatiques ou d'Eurasiens américains permet de produire une Amérique qui transcende les origines sociales et raciales¹⁹⁶.

La femme d'après-guerre est donc conditionnée pour devenir une mère au foyer. Si elles ne veulent pas satisfaire ce devoir, les psychologues et les médias les cataloguent alors de femmes instables psychologiquement¹⁹⁷. Cette pression sociale les pousse ainsi à trouver un époux. Car à l'instar de ces derniers, selon la mentalité de l'époque, leur nature les conditionne à se marier pour enfanter. Par conséquent, les femmes asiatiques américaines sont considérées plus enclines à se marier que les hommes. Cet état d'esprit se constate dans la réaction de la population vis-à-vis du « *War Brides Act* » de 1945. Cette loi qui permet de faire venir aux États-Unis les femmes des soldats américains mariés pendant la guerre exclut dans un premier temps les femmes asiatiques. Cependant, deux ans plus tard, un amendement lève l'interdiction et accepte leur immigration¹⁹⁸. La loi entraîne l'immigration de nombreuses épouses asiatiques, ce qui provoque de nombreuses critiques au sein de la population. Cependant, dès 1955 cette loi est dépeinte dans plusieurs journaux tels que le *Saturday Evening Post* comme un modèle d'assimilation ethnique¹⁹⁹. L'intégration de ces femmes dans la société américaine est louangée par la presse et les médias qui saluent leur dur labeur. Deux ans plus tard, le film *Sayonara* fait l'apologie de cette immigration, en racontant l'histoire d'amour entre une artiste japonaise et un soldat américain qui a l'intention de la ramener chez lui.²⁰⁰

¹⁹⁶ Robert G. Lee, *Orientalism*, op. cit., p. 179.

¹⁹⁷ Stephanie Coontz, *Marriage, a History: From Obedience To Intimacy Or How Love Conquered Marriage*, New York, Viking, 2005, p. 230.

¹⁹⁸ Robert G. Lee, *Orientalism*, op. cit., p. 162.

¹⁹⁹ Naoko Shibusawa, *America's Geisha Ally*, op. cit., p. 47.

²⁰⁰ Robert G. Lee, *Orientalism*, op. cit., p. 161.

Ces femmes asiatiques sont donc de meilleures candidates que les hommes pour devenir de parfaites Américaines²⁰¹. Comparées aux personnages masculins, les héroïnes des films analysés s'adaptent plus facilement à la modernité des États-Unis. Alors que les personnages masculins s'accrochent aux traditions asiatiques, les femmes, elles, les utilisent ou les ignorent selon leurs besoins. C'est ce qui est illustré dans plusieurs scènes du film *Flower Drum Song*. La Tante Liang adapte les traditions selon sa convenance, tandis que le père Wang Chi-Yang refuse de se plier aux coutumes américaines qu'ils trouvent certaines fois absurdes.

Tante Liang: This is not China. This is a different world. And here a man has the right to choose his own wife.

Wang Chi-Yang: And here he also has the right to get divorced every year and pick a new one²⁰².

Dans ce nouvel exemple, le père se moque de la citoyenneté américaine obtenue par la Tante.

Professor: And are you also proud of this fine American citizen in your family, Master Wong?

Wang Chi-Yang: To become an American citizen it took her five years. She was Chinese in nine months.

Madame 'Auntie' Liang: I am happy to be both Chinese and American.²⁰³

Le film *Walk Like a Dragon* soutient la même idée. Cheng Lu un immigrant chinois installé aux États-Unis porte une natte dans ses cheveux qui symbolise son identité culturelle chinoise. En signe de reconnaissance envers son pays d'origine, il refuse de la couper. Or, lors de la dernière scène du film, Kim Sung lui demande de le faire. Sans hésitation, Cheng Lu accepte. Par ce geste, il lui prouve à la fois son amour, mais aussi sa volonté d'intégrer la société américaine. Ainsi, alors que Cheng Lu refuse dans un premier temps de changer ses coutumes, Kim Sung est plus tolérante.

²⁰¹ Shirley Hune et Gail M. Nomura (dir.), *Asian/Pacific Islander American Women*, op. cit., p. 189.

²⁰² Henry Koster, *Flower Drum Song*, op. cit.

²⁰³ Ibid.

C'est grâce à elle qu'il se révolte contre les anciennes traditions esclavagistes. Cette ouverture d'esprit permet d'offrir le portrait de femmes asiatiques américaines qui n'ont pas peur d'intégrer les coutumes occidentales.

En se mariant, la femme réalise la première étape vers son incorporation à la société américaine. Ensuite, en donnant naissance à des enfants, elle constitue sa propre famille dont elle est la gérante. Or, la famille fait office d'instance d'intégration entre l'individu et la société. Cette association d'idées entre la femme, le mariage, la maternité et finalement la famille permet d'offrir un portrait de femmes asiatiques américaines qui s'assimilent plus facilement que leurs homologues masculins.

2.2. Les hommes asiatiques occidentalisés

Grâce à la symbolique rassurante associée à la femme, l'utilisation de personnages féminins est privilégiée pour incarner la communauté asiatique américaine à l'écran. Si plusieurs personnages masculins sont tout de même présents dans cinq films de notre corpus, une brève analyse de ces personnages est nécessaire pour souligner la différence des représentations entre les rôles attribués aux femmes asiatiques américaines et ceux attribués à leurs homologues masculins. Trois caractéristiques ressortent de cette analyse. Tout d'abord, lorsque ces derniers sont présents à l'écran, c'est principalement dans des rôles secondaires. Ensuite, la nouvelle génération d'Asiatiques américains incarne une image positive des hommes asiatiques américains. Et finalement, les personnages les plus âgés ne sont pas représentés complètement intégrés à la société américaine, et ce, malgré leur citoyenneté.

2.2.1. Des personnages effacés

À l'exception du film *Flower Drum Song*, lorsqu'ils sont présents à l'écran, les hommes asiatiques occidentalisés sont relégués au second plan. Sans pour autant offrir une image négative de ces personnages, ils sont en effet représentés effacés ou en retrait par rapport aux personnages féminins. Par exemple, dans le film *Hell To Eternity*, Papa Une, le père de famille est délaissé au profit du personnage de la mère. Alors que celle-ci joue un rôle prédominant, le père apparaît brièvement dans les premières scènes du film et ne s'exprime pas une seule fois. Cependant, malgré l'absence de dialogue, ce personnage est nécessaire à l'histoire. Il permet en effet de montrer aux spectateurs que les « Une » forment une famille typiquement américaine avec un père, une mère et des enfants. C'est pourquoi, il est toujours représenté dans le contexte familial : chez lui, entouré de sa famille, ou encore comme tout père de famille, partant au travail tôt le matin. Il n'est donc pas utile de développer son rôle pour faire comprendre aux spectateurs qu'il incarne le père de famille. Sans pour autant être essentiel à l'histoire, il contribue à montrer l'image d'une famille asiatique américaine intégrée aux États-Unis. Il en est de même dans les films *Love Is A Many-Splendored Thing*. En abordant l'histoire d'amour entre un Américain et une Eurasienne, le film prône la tolérance raciale. Cependant, le personnage asiatique américain n'obtient encore une fois qu'un rôle secondaire. Ami de l'héroïne, il est principalement utilisé comme support à l'histoire. En effet, le couple qu'il forme avec sa femme Nora permet d'offrir un autre exemple de personnages asiatiques occidentalisés. Cependant, alors que Nora s'exprime à plusieurs reprises dans le film, son mari Robert fait office de figuration. Il est utilisé pour symboliser l'image du mari, lorsque Papa Une incarne dans *Hell To Eternity* celle du père. Ces deux exemples permettent ainsi de montrer que même lorsqu'il s'agit de personnages secondaires, c'est la femme asiatique américaine qui est mise en valeur.

2.2.2. Une représentation divisée

Dans les six films analysés, les femmes asiatiques occidentalisées sont représentées de manière similaire. Absorbées par le discours de la « Mystique Féminine », elles répondent toutes aux critères de la « parfaite Américaine ». Il est donc intéressant de constater que les personnages masculins s'avèrent être moins facilement intégrés que leurs homologues féminins. L'analyse des films révèle une division au sein de leur représentation. D'un côté, il y a la nouvelle génération d'Asiatiques américains, complètement assimilée, et de l'autre, l'ancienne génération, plutôt isolée socialement.

N'ayant pas subi le racisme imposé à leur prédécesseur, les jeunes asiatiques occidentalisés font partie intégrante de la société américaine. Ils ont des amis aussi bien asiatiques que caucasiens, ils sont scolarisés, obtiennent un emploi, et participent aux activités typiquement américaines tels que le sport ou les fêtes nationales. Par exemple, dans le film *Flower Drum Song*, la chanson « The Other Generation » met en scène trois enfants sino-américains qui ne comprennent pas la génération de leurs parents. Alors qu'ils expliquent le fossé qui existe entre les deux parties, l'aîné des trois, un garçon, porte une tenue de baseball. Cette référence au sport permet de montrer que l'adolescent participe activement aux activités culturelles et sportives du pays. Contrairement à leurs parents, ces enfants sont totalement adaptés à la modernité de la société.

Ainsi, que ce soit dans les films *Hell To Eternity*, *Flower Drum Song* ou encore *Japanese War Bride*, les jeunes hommes asiatiques américains sont représentés comme plus américains qu'asiatiques. Pour appuyer ce propos, leur allégeance aux États-Unis est mise en avant à plusieurs reprises, surtout lorsqu'il s'agit de la population japonaise américaine. En mettant en scène la participation des jeunes hommes japonais américains à la guerre, les films *Hell To Eternity* et *Japanese War*

Bride prouvent aux spectateurs que leurs origines n'influencent pas leur nationalisme et leurs sentiments d'appartenance aux États-Unis. C'est ainsi que le film *Hell To Eternity* décrit l'enrôlement dans l'armée américaine de Kaz et Georges, les deux frères de la famille Une. Heureux de pouvoir défendre leur pays, ces deux jeunes Japonais américains rejoignent de leur propre chef les troupes militaires pour aller se battre en Italie même après avoir essuyé un premier refus. Dans *Japanese War Bride* l'allégeance du personnage Shiro Hasagawa à la nation américaine est tout aussi claire. Né aux États-Unis, il décide de partir quelque temps travailler au Japon pour apprendre à connaître le pays. Pourtant, il explique: "It was the greatest mistake of my life going there. [...] They put me in prison along with some other Americans. I was a prisoner until the end of the war²⁰⁴." Lorsque les États-Unis déclarent la guerre au Japon, Shiro est encouragé à s'engager dans l'armée japonaise par ces amis et collègues. Son refus catégorique entraîne son emprisonnement jusqu'à la fin du conflit. Par amour pour son pays, Shiro a renoncé à sa liberté. Son histoire montre ainsi que malgré ses origines, ce personnage est avant tout américain et non japonais.

Cette image positive de la nouvelle génération d'Asiatique américain contraste profondément avec celle de son prédécesseur. Les immigrants sont généralement représentés en retrait, voire isolés du reste de la population américaine. Malgré leur intégration économique, qui se constate à travers l'image de leurs maisons, de leur voiture ou encore par leur emploi, ces personnages ne sont pas intégrés socialement. La série de films sur le détective Charlie Chan, mais qui s'achève cependant en 1949, fait exception à cette règle. En effet, dans le corpus de films analysé, ils incarnant des chefs de famille, cloisonnés au sein de leur communauté, refusant de s'adapter aux coutumes américaines. Comme il a été démontré précédemment, le film *Flower Drum Song* montre l'image d'un père de famille sino-américain fortement attaché aux traditions. Cependant, grâce à l'aspect comique du film, son refus d'accepter la

²⁰⁴ King Vidor, *Japanese War Bride*, op. cit.

modernité américaine est jugé plutôt attachant. Par contre, tout au long du film *Walk Like a Dragon* le personnage de Cheng Lu n'inspire aucune confiance aux spectateurs. En effet, dans les premières scènes du film, ce dernier tente d'acheter la jeune Kim Sung pour en faire son esclave. En montrant que Cheng Lu tolère l'esclavage de la jeune Chinoise, le film explique implicitement qu'il n'a pas encore assimilé les valeurs américaines. Le personnage est finalement considéré intégré lorsqu'il décide, à la fin du film, d'épouser Kim Sung et de se rebeller contre les anciennes traditions. Un dernier exemple est utilisé pour montrer l'ambiguïté de l'intégration chez les personnages masculins. Dans le film *Japanese War Bride*, le père de la famille Hasagawa, un Japonais américain quelque peu âgé, s'isole complètement du reste du voisinage. En effet, alors qu'il est interné lors de la Seconde guerre mondiale avec le reste de la communauté japonaise américaine, ses voisins profitent de son absence pour tenter de lui voler sa ferme et ses terres. Dès lors, une fois rentré, le personnage garde un ressentiment très fort envers le reste de la population américaine. Lorsque la famille Hasagawa dépose un cadeau chez les Sterling pour féliciter les jeunes mariés, le père refuse de sortir de la voiture. Monsieur Starling va à sa rencontre:

Mr Sterling: Hello Mr Hasagawa, It's a hot day, why don't you have some ice tea with us?

Mr Hasagawa: No

Mr Sterling: We'll be glad to have you.

Mr Hasagawa: Please, tell my son and my daughter that I'm ready to go²⁰⁵.

Impassible, le père Hasawaga continue de regarder droit devant lui. Malgré son impolitesse envers la famille Sterling, il a tout de même accompagné ses enfants pour souhaiter la bienvenue aux nouveaux voisins.

²⁰⁵ *Ibid.*

Ainsi, l'analyse permet de montrer qu'il existe toujours une certaine ambiguïté à l'égard des hommes asiatiques américains plus âgés. Les valeurs traditionnelles qu'ils représentent, ainsi que le racisme auquel ils ont été confrontés, font de ces personnages des citoyens américains moins enclins à s'assimiler. Cependant, la nouvelle génération est utilisée dans les films pour faire un pont entre la population américaine et l'ancienne génération.

Finalement, cette analyse des personnages masculins révèle un portrait quelque peu ambigu des hommes asiatiques américains. Malgré une nouvelle génération représentée fiable et rassurante, le spectre du passé est encore présent chez ces personnages. Cette représentation, peu séduisante, permet cependant de prouver que les femmes asiatiques occidentalisées constituent de meilleures ambassadrices des valeurs américaines que les hommes. Quels que soient leur âge ou leurs origines sociales, elles sont toutes représentées de manière positive. Leur féminité leur offre une place dans la société, qu'elles occupent avec facilité.

3. Reflet du changement de la société américaine

L'apparition de femmes asiatiques occidentalisées dans les films d'après-guerre n'est pas issue d'un consensus entre les différents réalisateurs. Que ce soit Henry King, Joshua Logan ou encore King Vidor, ils ne se sont pas concertés pour montrer une image de femmes asiatiques parfaitement intégrées à la société américaine.²⁰⁶ Pourtant, les six films analysés dressent des portraits similaires de ces femmes. Pour la première fois, elles font partie intégrante de la société, et correspondent à la définition de la « parfaite Américaine ». Dès lors, il est intéressant de se demander ce qui pousse les différents réalisateurs de l'époque à les représenter de cette façon. En

²⁰⁶ Naoko Shibusawa, *America's Geisha Ally*, op. cit., p. 53.

analysant le contexte de production des films de l'époque, il est possible de constater que la représentation de femmes asiatiques intégrées à la société américaine a été instrumentalisée afin de répondre à la politique nationale et internationale des États-Unis. En effet, tout au long des années 50, la lutte pour les droits civiques et l'impérialisme américain entraînent de vives interrogations sur la place des minorités dans la société américaine. L'intégration et la visibilité de la communauté asiatique font de cette dernière une meilleure candidate pour aborder les questions d'ordres raciales. La représentation de ces femmes reflète ainsi les transformations de la société américaine au sortir de la guerre.

3.1. Le contexte national et les droits civiques

Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, il est de plus en plus difficile pour les États-Unis d'ignorer les inégalités raciales au sein de sa société. La ségrégation mise en place dans les États du Sud à la fin du XIXe siècle devient une source d'embarras pour ce pays qui se revendique alors comme le défenseur de la liberté et de l'égalité. Cette séparation entre la population noire et la population blanche dans les lieux publics est basée sur le principe « séparé, mais égaux ». Pourtant elle n'a rien d'égalitaire, et creuse l'écart entre les noirs et les blancs.²⁰⁷ Les autres minorités, telles que les Asiatiques ou les Hispano-américains, ne sont pas officiellement visées par cette ségrégation. Et pourtant, considérés eux aussi comme des personnes de couleurs, d'autres moyens légaux sont employés pour les tenir à l'écart de la société blanche²⁰⁸. Par exemple, contrairement aux Afro-Américains et aux autochtones, les Asiatiques américains n'ont pas le droit d'obtenir la citoyenneté américaine avant la

²⁰⁷ Jean Heffer, *Les Etats-Unis de 1945 à nos jours*, op. cit., p. 37.

²⁰⁸ Stetson Kennedy, *Jim Crow Guide to the U.S.A.: The Laws, Customs and Etiquette Governing the Conduct of Nonwhites and Other Minorities As Second-Class Citizens*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2011, p. 39-41.

deuxième moitié du XXe siècle.²⁰⁹ Ainsi, selon leur histoire et leur expérience, différentes formes de discrimination sont mises en place par le gouvernement ou les gouvernements des états membres pour exclure ces minorités. Mais au lendemain de la guerre, le gouvernement fédéral des États-Unis parvient difficilement à justifier la ségrégation et l'exclusion des Afro-Américains. À tel point, qu'en 1954, l'arrêt *Brown vs Board of Education* déclare la ségrégation inconstitutionnelle et met le mouvement des droits civiques au centre des débats politiques²¹⁰. Ce procès inaugure alors un long processus de remise en question sur la place des minorités et de la race dans la société américaine.

C'est dans ce climat social miné par les tensions raciales entre noirs et blancs qu'émerge la représentation de femmes asiatiques occidentalisées. Dans un premier temps, c'est les femmes asiatiques en général qui sont mises en scène dans les films d'après-guerre. En effet, il est possible de constater qu'une multitude de films représentant des histoires d'amour entre un homme blanc et une femme asiatique sont réalisés: *Tea House of The August Moon* (1956), *South Pacific* (1958), *The World of Suzie Wong* (1961) ou encore *Cry For Happy* (1961). À la fin des années 50, alors que le *Motion Picture Production Codes* interdit explicitement les relations à l'écran entre un noir et une blanche²¹¹, ces romances permettent d'aborder la question de la mixité des races sans déroger à cette règle. Les correspondances entre les producteurs du film *The King and I* sont très révélatrices des limites imposées par la censure de l'époque sur la mixité des « races ». Alors qu'ils tentent de se décider sur l'actrice à

²⁰⁹ En 1943, les sino-américains se voient accorder la citoyenneté grâce au *Magnuson Act*. Trois plus tard c'est au tour des Philippins d'être naturalisés avec le *Filipino Naturalization Act*. Les japonais, les coréens ou encore les vietnamiens doivent attendre 1952 avec le passage de la loi *McCarran-Walter*, qui autorise la naturalisation de tous les asiatiques américains.

²¹⁰ David Halberstam et William Olivier Desmond, *Les Fifties: la révolution américaine des années 50*, Paris, Ed. du Seuil, 1995, p. 316.

²¹¹ Thomas Patrick Doherty, *Hollywood's Censor Joseph I. Breen & the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 233.

engager pour le rôle de la nouvelle femme du Roi, une esclave asiatique prénommée Tuptim, l'actrice afro-américaine Dorothy Dandridge retient leur attention :

It has been pointed out to me by our foreign managers that Deborah Kerr is only mildly popular in Europe and has only been in one real success [...] Dorothy Dandridge in the cast, if she will play the role, would be of enormous benefit to us²¹²

Dans une nouvelle lettre, le producteur Daryl Zanuck explique pourtant que s'ils engagent l'actrice, un acteur blanc ne pourra pas interpréter le rôle de son amant :

This would of course mean casting a Latin or a Mexican or even an Oriental or mulatto in the role of the boy who makes love to her"²¹³

La dernière phrase de Daryl Zanuck montre bien que la question raciale est au cœur de la production des films. Ainsi, la représentation des minorités à l'écran est issue d'un choix réfléchi de la part des réalisateurs et producteurs. Dans le cas du film *The King and I*, limités par la censure, mais aussi par l'augmentation des tensions raciales au sein de la société, les producteurs ne veulent pas mettre en scène un acteur blanc et une Afro-Américaine dans une histoire d'amour qui implique des relations sexuelles. L'industrie cinématographique contribue et participe aux politiques gouvernementales. De plus, le rôle de Tuptim étant celui d'une esclave, il a été fortement conseillé à l'actrice afro-américaine Dorothy Dandridge de le refuser. C'est finalement l'actrice portoricaine, Rita Moreno qui obtient le rôle.

Ainsi, considérées moins choquantes, les relations entre des femmes asiatiques et des hommes blancs permettent d'habituer le spectateur aux mariages mixtes. Pourtant ces

²¹² The Margaret Herrick Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis). *Letter to Oscar Hammerstein from Daryl Zanuck*, 12 May 1955, Special Collections: The King and I. Los Angeles.

²¹³ The Margaret Herrick Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis). *Letter to Charles Brackett from Daryl Zanuck*, 12 May 1955, Special Collections: The King and I. Los Angeles.

films n'abordent pas l'élément central de la lutte pour les droits civiques : l'intégration des minorités dans la société américaine. C'est sur ce point qu'intervient la représentation de femmes asiatiques occidentalisées. Dans *Japanese War Bride* (1952), *Love is a Many Splendored Thing* (1955), *Sayonara* (1957), *Walk Like a Dragon* (1960), la romance entre deux Américains d'origines différentes soulève cette problématique. Deux autres films, *Crimson Kimono* (1959) et *Bridge To the Sun* (1961) mettent en scène des histoires d'amour entre un Asiatique américain et une femme blanche. Ces histoires d'amour abordent non seulement une réflexion sur les mariages mixtes, mais aussi sur l'intégration des minorités dans la société américaine. Présentée comme de bonnes citoyennes, cette image des femmes asiatiques américaines permet de faire comprendre aux spectateurs que la race ne définit pas le citoyen américain. Il en est de même dans les films *Flower Drum Song* et *Hell To Eternity*. Même si les films analysés ont comme principal objectif de divertir les spectateurs, les réalisateurs veulent aussi les convaincre que l'intégration des minorités est possible. C'est en tout cas ce que défend en 1957 le réalisateur du film *Sayonara*, Joshua Logan, dans un article du New York Times, « Sayonara Now Spells 'Change' » :

« We hope that American men and women will be more understanding of the problems of our two races after they see the pictures. It will give them an illuminating view of a problem they have only heard about²¹⁴. »

C'est pourquoi, alors que les films analysés ont pour héroïne une Asiatique, ils font aussi référence à la situation des Afro-Américains aux États-Unis. Ce parallèle entre les deux communautés permet d'offrir une dimension plus profonde au message de tolérance raciale véhiculé dans ces films. Par exemple, tout au long du récit, le film *Walk Like a Dragon* fait allusion à l'esclavage de la communauté noire : « We just through fighting a war against slavery²¹⁵ » ; « We don't buy and sell people here, not

²¹⁴ Falk Ray, *Sayonara' Now Spells "Change"*, New York Times, 10 Mars 1957

²¹⁵ James Clavell, *Walk Like a Dragon*, op. cit.

anymore²¹⁶». L'acteur Jack Lord insiste sur les deux derniers mots de la phrase pour remémorer aux spectateurs que l'esclavage était à une époque ancrée dans les mœurs de la société américaine. Cette référence montre ainsi que la perception de la communauté afro-américaine a évolué avec le temps. À travers ce récit, le film tente de convaincre le spectateur d'avoir une certaine ouverture d'esprit face à la question raciale. Contre l'avis du réalisateur, l'acteur Marlon Brando quant à lui prend l'initiative d'ajouter un accent du Sud à Gruver, son personnage dans le film *Sayonara*²¹⁷. En effet, devenant sudiste, Gruver est associé à l'image conservatrice et raciste des états du Sud. Cette référence permet d'ajouter une plus grande profondeur à l'histoire d'amour entre le sudiste et la Japonaise. Gruver surmonte et abolit ses préjugés raciaux grâce à son amour pour Hana Ogi. Il est intéressant de constater que l'accent a créé une certaine polémique au sein des médias, qui l'ont jugé d'inacceptable. Cependant, plusieurs articles de l'époque saluent la performance de Marlon Brando et sa conception du personnage :

« In the picture, he grows and matures finally freeing him-self of his need to conform with red-neck standards. He is wholly convincing as the race-conscious Southerner whose humanity finally leads him to rebel against army-imposed prejudice.²¹⁸»

Finalement, dans le film *Flower Drum Song*, c'est Juanita Hall, une actrice afro-américaine qui joue le rôle de la Tante Liang. Déjà connue pour avoir joué une Asiatique dans le film *South Pacific*, l'actrice est méconnaissable grâce à l'utilisation du *yellowface*.²¹⁹ Il est important de noter que les producteurs auraient pu choisir une

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ The Margaret Herrick Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis) *Production files: Sayonara*. [microfilm] Los Angeles

²¹⁸ The Margaret Herrick Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis) *Production files: Sayonara. Variety 13 décembre 1957* [microfilm] Los Angeles

²¹⁹ Christina Klein, *Cold War Orientalism Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, op. cit., p.236.

actrice caucasienne pour jouer son rôle, mais que l'utilisation d'une Afro-Américaine permet peut-être de rappeler le contexte dans lequel le film est produit²²⁰.

Les références à la situation des Afro-Américains étendent ainsi la portée du message véhiculé dans les films. Sans aborder directement la lutte pour les droits civiques, les réalisateurs les utilisent pour ouvrir le dialogue sur l'intégration des minorités dans la société d'après-guerre.

Dès lors, il est légitime de se demander pourquoi les films n'utilisent pas la communauté afro-américaine pour aborder les questions d'ordre raciales. Dans un contexte où la déségrégation est au cœur des débats juridiques et politiques, les relations entre la population noire et blanche s'enveniment. D'ailleurs, la polémique autour de l'accent sudiste pris par Marlon Brando prouve que le sujet est délicat à aborder directement. En effet, dès 1955, la communauté afro-américaine organise une série de protestations pacifiques à travers tout le pays. Ces désobéissances civiles s'illustrent par le boycott des bus ségrégés, ou encore par le refus de s'asseoir dans les parties réservées aux « personnes de couleurs »²²¹. Ces actions entraînent de nombreux affrontements entre les deux communautés et provoquent l'intervention de l'armée dans le sud. C'est pourquoi, finalement ce sont les femmes asiatiques américaines qui sont représentées à l'écran. Paisiblement et sans violence, elles sont incluses dans le discours de la « Mystique Féminine », qui leur ouvre les portes de la société américaine. C'est ainsi qu'en 1962, l'actrice Nancy Kwan est choisie dans une éventuelle adaptation cinématographique de la comédie musicale *No Strings* de Richard Rogers, et cela, au détriment de l'actrice afro-américaine Diahann Carroll, ce qui soulève des critiques²²².

²²⁰ *Ibid.*, p. 171.

²²¹ Greg Robinson, *After Camp: Portraits in Midcentury Japanese American Life and Politics*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 224.

²²² Johnson Publishing Company, *Jet*, Johnson Publishing Company, 1962, p. 61.

Cette image positive adresse un message, à la fois à la population blanche, mais aussi aux autres minorités. En effet, elle permet d'interpeller les blancs sur les préjugés racistes subis par ces derniers et d'encourager ainsi un changement d'attitude. De plus, cette représentation sert d'exemple d'intégration pacifique aux autres communautés ethniques. Les réalisateurs veulent montrer que les Asiatiques américains n'ont pas besoin de protester pour s'intégrer socialement à la société américaine²²³. Ils prêchent la tolérance raciale envers toutes les minorités, mais condamnent les moyens employés pour le faire.

Au cours des années 50, la lutte pour les droits civiques met en lumière le paradoxe de la nation américaine. Alors qu'elle se proclame dans le reste du monde comme la protectrice des valeurs démocratiques, les inégalités persistent au sein même de sa population. C'est la communauté afro-américaine qui initie une remise en question du rôle et de la place des minorités aux États-Unis. Commence alors un long processus pour l'abolition de la ségrégation et pour l'égalité des droits. Dans ce climat social tendu et sujet aux émeutes, la lutte des droits civiques devient un sujet sensible. Les réalisateurs utilisent ainsi la représentation de femmes asiatiques américaines pour ouvrir le débat sur les problèmes raciaux. Ces femmes, perçues comme une minorité moins menaçante que les Afro-Américains²²⁴, sont incorporées avec douceur dans la société américaine. En intégrant les mœurs sociales et le discours de la « Mystique Féminine », elles deviennent de véritables citoyennes américaines. Ils les utilisent comme modèle pour les autres minorités et prônent la tolérance raciale, dès lors qu'elle s'effectue sans violence.

²²³ Caroline Chung Simpson, *An Absent Presence*, op. cit., p. 174.

²²⁴ Gina Marchetti, *Romance and the « Yellow Peril »*, op. cit., p. 158.

3.2. Le contexte international et la Guerre Froide

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'URSS profite de la reconstruction de l'Europe pour y établir sa domination politique. La Pologne, la Hongrie, ou encore la Bulgarie tombent sous le joug des communistes. En offrant une aide économique à l'Europe, les États-Unis tentent d'empêcher l'expansion du totalitarisme soviétique²²⁵. Aussitôt, les tensions entre ces deux superpuissances économiques et militaires s'amplifient. Le monde se retrouve alors divisé en deux : les communistes d'un côté, contre les capitalistes de l'autre. C'est avec la doctrine Truman, initiée en 1947 que les États-Unis mettent en place leur politique d'endiguement.²²⁶ L'Asie devient alors le théâtre d'affrontements entre les deux puissances. C'est en Corée qu'interviennent les premières interventions militaires américaines afin d'empêcher les communistes de gagner du terrain. Après la fin du conflit, c'est au tour du Vietnam.

Mais malgré ces violentes hostilités, la Guerre froide est avant tout une guerre idéologique entre l'Ouest et l'Est. En opposition aux communistes, les Américains se veulent les défenseurs de la liberté et de la démocratie. Les médias de l'époque sont donc mis à contribution pour diffuser ce discours et participer à la propagande. Car la Guerre froide n'influence pas seulement la politique américaine, elle imprègne aussi toute la vie culturelle de la société. « La peur rouge » qui sévit dans le pays touche fortement l'industrie cinématographique. À force de pressions et d'arrestations gouvernementales, cette dernière évite toutes références positives au communisme²²⁷. Par exemple, pour montrer le danger, mais aussi l'infériorité de cette idéologie, les

²²⁵ Jean-Michel Lacroix, *Histoire des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires France, 2010, p. 400.

²²⁶ Cette stratégie politique américaine tente d'empêcher l'expansion du communisme dans les pays susceptibles d'y adhérer.

²²⁷ Robert Sklar, *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies*, New York, Vintage books, 1994, p. 268.

femmes soviétiques sont représentées masculines et rustres.²²⁸ Dans les films analysés, la Guerre Froide est représentée en trame de fond. *Sayonara* et *Japanese War Bride* font référence à la Guerre de Corée, tandis que *Love Is A Many-Splendored Thing*, critique ouvertement le gouvernement communiste chinois.

La représentation des femmes asiatiques occidentalisées émerge dans ce contexte dominé par les tensions idéologiques entre les deux Blocs. Plusieurs éléments dans les films analysés permettent ainsi de montrer que la représentation de ces femmes est non seulement influencée par la situation politique internationale des États-Unis, mais qu'elle contribue aussi à développer et propager un certain discours idéologique²²⁹.

En effet, elle permet une riposte contre les critiques de l'Union Soviétique. Pendant toute la Guerre froide, les États-Unis se qualifient de « Nation of nations ».²³⁰ Ce slogan illustre leur volonté de représenter une Amérique pluriculturelle, qui intègre tous les peuples. Or, en pointant du doigt la ségrégation des Afro-Américains au sein de la société américaine, l'Union soviétique souligne leur hypocrisie. Les différents réalisateurs se servent ainsi de la représentation de femmes asiatiques américaines pour montrer que les États-Unis intègrent leurs minorités²³¹. De plus, les discours véhiculés dans les films de l'époque permettent aux États-Unis d'affirmer leur identité nationale. À travers l'image qu'ils projettent d'eux-mêmes, ils définissent le rôle des classes sociales, du genre ou encore des minorités²³². Ainsi, ils glorifient les

²²⁸ Shirley Jennifer Lim, *A Feeling of Belonging*, op. cit., p. 157.

²²⁹ Pour plus de référence lire les ouvrages : Mari Yoshihara, *Embracing the East: White Women and American Orientalism*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2002. 256 pages ; Cindy I-Fen Cheng, *Citizens of Asian America: Democracy and Race during the Cold War*, New York, NYU Press, 2013. 285 pages. Ou encore Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, op. cit. 336 pages.

²³⁰ Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, op. cit., p. 241.

²³¹ Pour plus de référence lire l'ouvrage d'Ellen D. Wu, *The Color of Success: Asian Americans and the Origins of the Model Minority*, Princeton, NJ, USA, Princeton University Press, 2013, 376 pages.

²³² Peter Feng, « Romance and the "Yellow Peril" », *h-film*, 28 janvier 1996, p. 7.

valeurs libérales de la société telles que la propriété privée ou la vie de famille.²³³ Par exemple, dans une histoire d'amour entre un blanc et une Asiatique, c'est l'homme qui incarne les États-Unis tandis que la femme incarne l'Orient. Ce schéma du couple permet d'affirmer le patriarcat et l'hétérosexualité de la société américaine²³⁴. Grâce à son amour pour une Asiatique américaine, l'homme qui incarne les États-Unis devient plus tolérant. Ce choix permet alors de symboliser la transformation et l'ouverture d'esprit du peuple américain²³⁵. C'est pourquoi les États-Unis encouragent les Asiatiques américains à abandonner leur identité ethnique et à intégrer pleinement les valeurs libérales de la société.²³⁶ Ainsi, cela permet de représenter les Asiatiques américains en parfaite harmonie avec le reste de la population. En réponse aux accusations soviétiques, l'utilisation de personnages féminins asiatiques dans une romance avec un homme blanc permet de véhiculer l'image d'une Amérique pluriculturelle, soudée et tolérante.

Ensuite, la représentation des femmes asiatiques américaines est utilisée à la fois pour servir d'exemple aux autres nations asiatiques, mais aussi pour affirmer les bienfaits du capitalisme aux Américains. En effet, dès 1945, les États-Unis étendent leur pouvoir économique, militaire et politique dans de nombreuses régions d'Asie. Ces dernières sont en pleine période de décolonisation qui entraîne l'émergence de nouveaux pays²³⁷:

Between 1945 and 1960, no less than forty countries with a population of eight hundred million –more than a quarter of the world's inhabitants- revolted

²³³ Shirley Jennifer Lim, *A Feeling of Belonging*, op. cit., p. 189.

²³⁴ Pour plus de référence lire l'ouvrage de Peter X Feng, « Romance and the "Yellow Peril" », op. cit. 258 pages. Mais aussi le livre de Robert G. Lee, *Orientalism*, op. cit. 271 pages

²³⁵ Naoko Shibusawa, *America's Geisha Ally*, op. cit., p. 261.

²³⁶ Judy Yung, Gordon H. Chang et H. Mark Lai, *Chinese American Voices*, op. cit., p. 226.

²³⁷ Dans ce processus de décolonisation, les États-Unis perdent les Philippines. L'ancienne colonie américaine obtient son indépendance le 4 juillet 1946.

against colonialism and won their independence. Never before in human history had so revolutionary a reversal occurred with such rapidity.²³⁸

En l'espace de sept ans, trois événements impliquant trois pays du Pacifique dominant la politique internationale américaine: l'occupation du Japon jusqu'en 1952, la Guerre de Corée entre 1950 et 1953 et finalement le début des conflits au Vietnam en 1955. En étendant leur influence dans le Pacifique, les États-Unis essaient de rallier ces nouvelles nations à l'idéologie capitaliste. Au centre de cette politique expansionniste, ils vantent les mérites d'une Amérique démocratique et anticolonialiste.²³⁹ Pour pouvoir illustrer ce propos, ils se comparent certes aux autres nations communistes, mais aussi aux autres nations occidentales. Par exemple, l'intrigue du film *Love Is A Many Splendored-Thing* se passe à Hong Kong pendant la Guerre de Corée. Or à cette époque, cette région est une colonie britannique. À plusieurs reprises, le héros américain condamne l'attitude anglaise à l'égard des Hongkongais. En effet, la femme d'un médecin anglais explique à plusieurs invités lors d'une réception :

“Why anyone would want to live anywhere but Hong Kong? I can't understand. Where else in the world would you get 10 servants for the price of 1? By next month the ration will be 12-1. Shanghai's fallen, you know. The reds will have all China pretty soon. »

Alors que les Britanniques maintiennent le colonialisme, les Américains le critiquent. Tout en montrant leur ouverture d'esprit, ce discours libéral légitime leur présence en Asie.²⁴⁰ À travers la représentation de femmes asiatiques occidentalisées, les réalisateurs de l'époque contribuent ainsi à montrer la supériorité du système capitaliste, défendue par le gouvernement. En effet, cette représentation permet d'offrir un nouvel argument à ce plaidoyer. Elles sont représentées parfaitement

²³⁸ Christina Klein, *Cold War Orientalism Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, op. cit., p. 5.

²³⁹ Ibid., p. 11.

²⁴⁰ Peter X Feng, « Romance and the “Yellow Peril” », op. cit., p. 110.

intégrées et heureuses dans cette société occidentale. Han Suyin dans *Love Is a Many-Splendored Thing* en est un parfait exemple. Née d'un père chinois et d'une mère anglaise, cette Eurasienne représente le mélange des deux cultures. Pourtant, quand elle doit choisir entre partir avec son amant Mark pour les États-Unis ou poursuivre son projet médical en Chine, elle choisit les États-Unis. Ainsi, la société capitaliste l'emporte sur la société communiste. Même si la mort de Mark à la fin du film annule son choix, cette décision rassure les Américains et justifie leur intervention dans les pays asiatiques.

Tout au long de la Guerre froide, l'Asie est au cœur de la politique internationale américaine. Afin d'empêcher ces nouveaux pays à tomber sous l'influence communistes, les États-Unis leur apportent une aide économique et militaire. Une propagande se met alors en place aux États-Unis pour justifier leur intervention dans le Pacifique. La représentation des femmes asiatiques occidentalisées permet ainsi d'appuyer cette politique en montrant une société pluriculturelle, ouverte aux autres peuples. Mais en jouant avec leurs origines asiatiques, les Américains utilisent aussi ces femmes pour véhiculer les dogmes de la société capitaliste et affirmer sa supériorité.

3.3. L'intégration de la communauté asiatique américaine

Étant donné la crispation des relations entre la population noire et blanche, les réalisateurs de l'époque choisissent de mettre en scène une autre minorité que les Afro-américains pour aborder les problèmes sociaux de la société contemporaine. De plus, la « chasse aux sorcières » mises en place par le gouvernement sur l'industrie cinématographique encourage fortement cette dernière à participer à la propagande américaine. Cette utilisation de la communauté asiatique s'inscrit dans un contexte

national et international où le gouvernement favorise une représentation positive de la communauté asiatique dans les médias. Car après la guerre, l'intégration et l'adoption des mœurs américaines par la communauté asiatique font de celle-ci une meilleure candidate pour montrer une minorité intégrée. Les films reflètent ainsi à la fois l'instrumentalisation des Asiatiques américains, mais aussi la légère amélioration du statut de la communauté après la guerre.

Au milieu du XXe siècle, plusieurs facteurs permettent d'améliorer les conditions de vie des Américains d'origine asiatique. Excepté pour les Japonais, la Seconde Guerre mondiale représente une période d'opportunité économique et sociale pour la communauté²⁴¹. En effet, le besoin de main-d'œuvre engendré par la guerre ouvre les portes de nouveaux emplois aux Chinois, Philippins ou encore Coréens. Par exemple, en 1940, 36 000 Chinois font partie de la vie active, dont mille cols blancs. Dix ans plus tard, ils sont 48 000 travailleurs, avec 3 500 cols blancs²⁴². De plus, la moitié des vétérans asiatiques américains, y compris les Japonais, utilise le G.I Bill²⁴³ à la fin de la guerre pour pouvoir entrer à l'université ou acheter une maison. Ainsi, la Seconde Guerre mondiale permet à la fois l'émergence d'une classe moyenne asiatique américaine, mais aussi de nouvelles opportunités d'intégration économique et sociale²⁴⁴.

Depuis le début du siècle, les « restrictive covenants » empêchent les Asiatiques américains et les autres minorités raciales ou les juifs d'acheter ou de louer dans certains quartiers des villes.

²⁴¹ Gary Y Okihiro, *The Columbia Guide to Asian American History*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 52.

²⁴² Sucheng Chan, *Asian Americans*, op. cit., p. 121.

²⁴³ Cette loi approuvée en 1944 offre aux vétérans de la Seconde Guerre mondiale une garantie de prêt hypothécaire pour pouvoir acheter une maison, un an d'assurance chômage, ou encore le financement de leur éducation universitaire.

²⁴⁴ Sucheng Chan, *Asian Americans*, op. cit., p. 139.

agreements entered into by a group of property owners, sub-division developers, or real estate operators in a given neighborhood, binding them not to sell, lease, rent or otherwise convey their property to specified groups because of race, creed or color for a definite period unless all agree to the transaction²⁴⁵.

Ils favorisent ainsi la ghettoïsation des minorités et permettent de légaliser une nouvelle forme de ségrégation informelle. Au lendemain de la guerre, les Nisei se retrouvent entassés dans de nouveaux ghettos après leur libération des camps d'internement. En effet, fuyant la côte Ouest où ils étaient majoritairement implantés avant la guerre, les Japonais s'installent dans de nouvelles villes. Par exemple, en 1946, vingt mille d'entre eux s'installent à Chicago. La ségrégation informelle, ainsi que l'afflux soudain de Japonais vers de nouvelles villes les empêchent de trouver des logements décents²⁴⁶. Cependant, après la guerre, les lois raciales américaines s'assouplissent et permettent à certains Asiatiques américains de s'installer dans de nouveaux quartiers.²⁴⁷ Pas toujours situés dans les meilleurs secteurs, ces quartiers représentent cependant pour ces Asiatiques une faible amélioration des conditions de vie et diversifient leurs lieux de résidences. De plus, ces achats immobiliers sont motivés par l'immigration massive de femmes asiatiques. En 1947, le *War Brides Act* entraîne l'arrivée des femmes des soldats asiatiques américains. C'est ainsi qu'entre 1947 et 1962, 66 700 femmes asiatiques immigrèrent aux États-Unis augmentant ainsi la population asiatique de vingt pour cent.²⁴⁸ Alors qu'elle était principalement constituée de célibataires, la communauté asiatique accueille à présent de nombreuses familles. Cinq ans après, une nouvelle loi offre un nouveau regain démographique à la communauté asiatique. Le *McCarran-Walter Act* autorise à la fois la naturalisation

²⁴⁵ Katherine I. Grant Pankey, « Restrictive Covenants in Seattle: A Case Study in Race Relations, » 1947, CUC Collection, Box 17, Folder 19. Citée dans « *Racial Restrictive Covenants: Enforcing Neighborhood Segregation In Seattle* » Récupéré de : (http://depts.washington.edu/civilr/covenants_report.htm#_ednref3)

²⁴⁶ Greg Robinson, *After Camp*, op. cit., p. 97.

²⁴⁷ Shirley Hune et Gail M. Nomura (dir.), *Asian/Pacific Islander American Women*, op. cit., p. 140.

²⁴⁸ Caroline Chung Simpson, *An Absent Presence*, op. cit., p. 164.

des Japonais aux États-Unis, mais aussi la création de quotas d'immigrants asiatiques de 100 par année. Cette loi vient compléter les précédentes qui autorisent en 1943, la naturalisation des Chinois et en 1946, celle des Philippins et des Indiens. De plus, les épouses asiatiques des Américains ne sont pas comptées dans ces quotas²⁴⁹. Ainsi, au recensement de 1940 les États-Unis comptaient 254 918 Asiatiques, tandis qu'au recensement de 1960, ils sont 980 337²⁵⁰. La population asiatique a presque quadruplé en l'espace de vingt ans.

Cherchant à intégrer la communauté asiatique, et pour répondre à l'augmentation de l'immigration des femmes japonaises mariées à des Américains, le gouvernement américain met en place au Japon, une école pour enseigner aux futures immigrantes le mode de vie américain. La « Brides School » est un projet initié en 1948 par la Christian Women's Association de Tokyo, et repris ensuite par l'armée américaine avec l'aide de la Croix Rouge²⁵¹. Cette mesure a pour objectif de préparer l'intégration de ces futures citoyennes à la société américaine. Des cours leur sont donc offerts jusqu'au milieu des années 50 sur le rôle et le devoir de la femme au foyer américaine. Cette mesure montre le désir du gouvernement d'intégrer dans la société ces nouvelles immigrantes. Tout comme dans les films véhiculés, c'est par le biais de la domesticité qu'il s'y emploie. Il n'est donc pas surprenant de retrouver cette même représentation au cinéma.

De plus, après l'internement des Japonais pendant la guerre, les moyens employés pour réintégrer les Japonais deviennent une source d'intérêt commun. Afin de

²⁴⁹ Robert G. Lee, *Orientalists: Asian Americans in Popular Culture*, Temple University Press, 1999, p. 162.

²⁵⁰ Statistique États-Unis, (2002) United States - Race and Hispanic Origin: 1790 to 1990. Serveur de données US Census Bureau Récupéré le 12 juin 2014 de <http://www.census.gov/population/www/documentation/twps0056/tab01.pdf>

²⁵¹ Tomoko Tsuchiya, « Cold War Love », *op. cit.*, p. 148.

faciliter leur réintégration dans la société américaine, la *War Relocation Authority*²⁵² dresse un portrait positif des Japonais dans les médias²⁵³. Des organisations laïques et des Églises locales sont sollicitées pour aider à la tâche. Il est intéressant de constater que les films *Sayonara*, *Hell To Eternity*, ou encore *Japanese War Bride* reflètent une certaine responsabilité à l'égard des Asiatiques et plus particulièrement de la communauté japonaise. Dans le film *Sayonara*, Hana Ogi explique que son père est mort dans les bombardements américains pendant la Seconde Guerre mondiale, tandis que *Hell To Eternity* et *Japanese War Bride* abordent l'internement des camps en faisant témoigner des Japonais. Le débat qu'engendre la relocation des Japonais américains leur donne ainsi une plus grande visibilité médiatique.

En s'ouvrant à toutes les écoles et institutions du pays, les Asiatiques côtoient quotidiennement la population blanche. En effet, contrairement aux Afro-Américains et à beaucoup de Sino-Américains avant la guerre, ils ne souffrent plus de la ségrégation scolaire. Cette promiscuité avec le reste de la population leur permet d'intégrer plus rapidement le mode de vie américain.

Ils adoptent ainsi de nombreuses coutumes américaines, pour ensuite les adapter à leurs traditions. Par exemple, à une petite échelle, les jeunes universitaires participent à des fraternités et sororités blanches. Ils vont même certaines fois créer leurs propres organisations étudiantes.²⁵⁴ Sinon, pour leur mariage, les couples utilisent certaines pratiques occidentales : la robe blanche pour la femme, le costard pour l'homme et le voyage de noces pour les deux.²⁵⁵ Plusieurs autres exemples peuvent être cités

²⁵² *War Relocation Authority* était une agence gouvernementale américaine créé en 1942 pour organiser l'évacuation des japonais dans des camps d'internements. Après la défaite du Japon, l'agence est dissoute en juin 1946.

²⁵³ Ellen D. Wu, *Politics and Society in Twentieth-Century America*, op. cit., p. 157.

²⁵⁴ Shirley Jennifer Lim, *A Feeling of Belonging*, op. cit., p. 19.

²⁵⁵ Valerie J. Matsumoto, *City Girls: The Nisei Social World in Los Angeles, 1920-1950*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2014, p. 50.

rapidement pour illustrer ce propos : la célébration des « baby shower », leur participation à la collation des grades, ou encore leur contribution à la fête nationale. De nombreux Asiatiques commençaient déjà à intégrer ces pratiques avant la guerre²⁵⁶. Par exemple, avec l'appui des autorités, les Japonais relancent en 1949 leur festival « Nisei Week » à Los Angeles. Ce dernier créé dans les années 30 a dû être arrêté en 1941. Mais lorsqu'il reprend huit ans plus tard, ce festival qui intègre des coutumes américaines tels que les concours de beauté ou encore les grandes parades met un point d'honneur à célébrer la participation des soldats japonais américains lors de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, dans le désir de montrer leur contribution à la société américaine, ils mettent en avant leurs vétérans de guerre.²⁵⁷

Il est possible de constater qu'avant même la Seconde Guerre mondiale, les Asiatiques américains intégraient les mœurs américaines. Pourtant, ce n'est qu'à partir de la fin de la guerre que leur intégration est saluée dans les médias nationaux. Sans prendre en compte la représentation des femmes asiatiques qui illustre clairement ce propos, plusieurs scènes des films analysés peuvent être citées pour montrer leur adoption des coutumes américaines. Par exemple, Kaz Une dans le film *Hell To Eternity* enseigne le sport dans une école mixte. C'est en fréquentant cette même école que Guy rencontre la famille Une et finit par être adopté. Dans le film *Flower Drum Song*, la communauté chinoise organise une parade pour le Nouvel An qui présente non seulement des enfants déguisés en soldats lors de la guerre d'indépendance, mais aussi le défilé de Miss Chinatown et ses dauphines. Et dans le film *Japanese War Bride*, la famille Hasagawa offre un cadeau aux nouveaux mariés

²⁵⁶ Pour plus de référence lire les ouvrages d' Ellen D. Wu, *Politics and Society in Twentieth-Century America*, op. cit. 376 pages Et de Shirley Jennifer Lim, *A Feeling of Belonging*, op. cit. 241 pages. Et de Lon Kurashige, *Japanese American Celebration and Conflict: A History of Ethnic Identity and Festival, 1934-1990*, Berkeley, CA, USA, University of California Press, 2002. 297pages

²⁵⁷ Lon Kurashige, *Japanese American Celebration and Conflict*, op. cit., p. 121.

pour les féliciter de leur union. Ces exemples permettent de montrer aux spectateurs l'étendue des pratiques américaines adoptées par les Asiatiques.

De plus, cherchant à obtenir la reconnaissance de leur statut de citoyens américains, les Asiatiques eux-mêmes utilisent l'image de la femme pour incarner la communauté. Pour ce faire, ils créent leurs propres magazines, à l'image de ceux qui se multiplient à l'époque. Ces derniers divertissent, informent, mais aussi éduquent la population asiatique. Ainsi, des lecteurs et lectrices de cette nouvelle génération écrivent aux journalistes pour poser des questions sur les conventions sociales américaines²⁵⁸.

En effet, les magazines permettent de révéler les intérêts de la communauté. Or, les rédacteurs en chef utilisent majoritairement comme première page de couverture des photos de femmes asiatiques. Dans *Scene*, un magazine de Chicago créé en 1949, ces femmes sont toujours bien habillées, coiffées et maquillées selon les standards de l'époque²⁵⁹. Car c'est à travers l'esthétisme et la beauté, que les femmes asiatiques clament leur appartenance à la société américaine²⁶⁰. Elles participent au concours de beauté, aux parades, et toutes autres activités féminines de la société. D'ailleurs en 1958, c'est une Japonaise, Akiko Kojima, qui est couronnée Miss Universe. Cependant, certaines d'entre elles restent sceptiques et critiquent ce conformisme²⁶¹. Grâce aux débats qu'occasionne cette visibilité, la communauté asiatique américaine se construit et définit ses propres limites. Toujours est-il que la beauté de ces femmes séduit les spectateurs et les propulse sur le devant de la scène médiatique. Miyoshi Umeki gagne l'Oscar du meilleur second rôle féminin en 1958 grâce à son rôle dans *Sayonara*²⁶². La même année France Nuyen, dans *Flower Drum Song* fait la

²⁵⁸ Valerie J. Matsumoto, *City Girls*, op. cit., p. 51.

²⁵⁹ Shirley Jennifer Lim, *A Feeling of Belonging*, op. cit., p. 99.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 189.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

²⁶² The Margaret Herreck Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis). *Production files: Sayonara* [microfilm]. Los Angeles

couverture du magazine *Life*²⁶³. Deux ans plus tard, après sa mort, l'actrice Anna May Wong obtient son étoile sur Hollywood Boulevard pour saluer sa carrière et sa contribution au septième art.

Tout au long des années 50, l'attitude à l'égard des Asiatiques commence doucement à évoluer. Ainsi Joshua Logan, le réalisateur du film *Sayonara* explique dans une interview la volonté de Marlon Brando d'offrir une image positive des Asiatiques américains dans le film "In most stories, he told us, the Asians are treated as second-class citizens; he wouldn't be party to any such stereotypes."²⁶⁴ D'ailleurs, originalement dans le roman sorti en 1954, Gruver ne finit pas avec Hana-Ogi, mais retourne aux États-Unis épouser Eillen Webster. Cependant, trois ans plus tard, la fin du film est changée au profit de l'histoire d'amour d'Hana Ogi et de Gruver. À la sortie du film, un article du New York Times explique ainsi que le réalisateur « Mr. Logan feels the American public is ready to accept international love no matter in which direction it flows.²⁶⁵ » Les femmes asiatiques américaines sont alors utilisées dans le cinéma comme symbole de la communauté asiatique.

En somme, l'utilisation des femmes asiatiques reflète le boom économique et social de cette minorité. Après la Seconde Guerre mondiale, l'obtention de nouveaux emplois, l'adaptation aux mœurs américaines ainsi que l'augmentation de la communauté asiatique américaine amplifient sa visibilité dans les médias nationaux²⁶⁶. Cette proximité entre les deux communautés encourage les auteurs et les réalisateurs de l'époque à mettre en scène des personnages asiatiques au cinéma. Il est intéressant de constater que deux auteurs des films analysés sont influencés par

²⁶³ Shirley Jennifer Lim, *A Feeling of Belonging*, op. cit., p. 155.

²⁶⁴ Logan, Joshua. *Marlon-San: When the Bad News Brando Went to Japan*, Hollywoodland, Los Angeles, Septembre 1978.

²⁶⁵ Falk Ray, *Sayonara' Now Spells "Change"*, New York Times, 10 Mars 1957

²⁶⁶ Judy Yung, Gordon H. Chang et H. Mark Lai, *Chinese American Voices*, op. cit., p. 226.

leur propre famille. La femme de James A. Michener, l'auteur du roman *Sayonara*²⁶⁷, ainsi que le beau-frère d'Oscar Hammerstein II écrivain librettiste de *Flower Drum Song* sont tous deux Nisei, des Japonais de deuxième génération.²⁶⁸ C'est grâce à ce lien familial qu'ils décident de raconter l'histoire d'Asiatiques américains. Cependant, cette représentativité s'explique aussi par le désir du gouvernement de montrer les Asiatiques américains sous un nouveau jour.

Contrairement à leurs homologues masculins, les femmes incarnent de meilleures ambassadrices pour montrer l'assimilation de la communauté asiatique américaine. La symbolique associée à la féminité permet d'offrir un portrait positif de cette minorité, qui jusqu'alors était jugée menaçante. L'analyse des personnages masculins asiatiques appuie cet argument et met en lumière la différence des représentations entre les deux sexes. Les réalisateurs de l'époque utilisent ainsi la représentation de ces femmes pour répondre à un contexte national et international instable. Avec le début de la lutte pour les droits civiques et des tensions qui en découlent, cette dernière sert de vecteur pour ouvrir les débats sur les questions raciales. De plus, dans un contexte international où les États-Unis se proclament les défenseurs de la liberté, la femme asiatique est employée pour montrer l'image d'une Amérique pluriculturelle, ouverte à toutes les ethnies. Ainsi, dans cette guerre d'influence idéologique, leur représentation permet de convaincre la population américaine de la supériorité du système capitaliste, et ainsi justifier leur intervention à l'étranger. Finalement, l'amélioration économique et sociale des Asiatiques américains après la guerre augmente leur visibilité et favorise les échanges avec la population blanche américaine. L'utilisation des femmes asiatiques américaines au cinéma reflète ainsi ces changements et la nouvelle proximité entre les deux populations.

²⁶⁷ Naoko Shibusawa, *America's Geisha Ally*, op. cit., p. 48.

²⁶⁸ Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, op. cit., p. 180.

CONCLUSION

Pendant près de cent cinquante ans, les Asiatiques sont considérés comme une minorité incapable de s'assimiler à la société américaine. Pour appuyer ces aprioris, des images stéréotypées les caractérisant sont diffusées dans tous les médias. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une série de films de fictions met en scène des héroïnes asiatiques américaines. Alors que l'historiographie contemporaine a principalement analysé ces représentations à travers le discours de la Guerre froide, cette étude a voulu montrer qu'il existe un nouvel angle d'approche.

Dans ce mémoire, nous nous sommes intéressés à la production d'une série de films américains mettant en scène des femmes asiatiques de 1944 à 1965. Loin des stéréotypes véhiculés jusqu'alors, le cinéma américain de l'époque montre l'émergence d'une nouvelle représentation des femmes asiatiques, celle de femmes intégrées à la société américaine. En nous appuyant sur l'analyse de six films produits entre 1952 et 1961, nous avons tenté de comprendre de quelle manière ces femmes étaient représentées occidentalisées et, les raisons qui ont engendré cette représentation.

Dans le premier chapitre, nous avons tout d'abord offert une mise en contexte historique afin de permettre de comprendre le discours véhiculé dans les films. Deux événements importants qui ont principalement touché la communauté asiatique ont été expliqués : l'internement des Japonais pendant la Seconde Guerre mondiale, mais aussi la « peur rouge » qui sévit dans la société américaine des années 50. L'explication de ces faits marquants pour la communauté asiatique a permis de montrer les relations complexes qu'entretiennent les États-Unis avec sa communauté

asiatique. Car malgré leurs origines diverses, les Asiatiques américains sont victimes jusque dans les années 60, d'une exclusion légale fondée sur le critère de la race.

Ensuite, nous nous sommes intéressés au contexte historiographique afin de montrer l'apport et l'intérêt de cette étude. Non seulement l'approche de ce mémoire permet d'offrir un apport dans l'historiographie sur les femmes asiatiques américaines, mais aussi sur celle de la « Mystique Féminine ». Nous avons ainsi mis en lumière la vision manichéenne de l'historiographie contemporaine sur la représentation des femmes asiatiques américaines.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, pour rétablir l'ordre social d'avant-guerre et encourager les femmes à retourner dans leur foyer, les rôles traditionnels de l'épouse, de la mère et de la femme au foyer sont glorifiés dans tous les médias. Ce discours, appelé par Betty Friedan « La Mystique Féminine », permet de définir la place des femmes dans la société américaine d'après-guerre. Or, dans tous les films étudiés, la femme asiatique est représentée dans le domaine de la sphère privée. Dans un deuxième chapitre, nous avons expliqué et défini ce discours. En mettant en lumière les éléments de concordances entre la définition de la femme américaine d'après-guerre et la représentation de ces femmes asiatiques américaines, nous avons montré que la femme asiatique américaine est absorbée par la « Mystique Féminine » d'après-guerre. Elle est représentée en tant qu'épouse dévouée, femme au foyer accomplie ou encore comme une mère aimante, les trois principaux critères développés dans ce discours. Ainsi, ces dernières n'incarnent pas seulement un symbole de l'Orient, mais des femmes américaines ayant incorporées les coutumes et valeurs occidentales. Ce mémoire démontre que c'est à travers l'idéologie de la « Mystique Féminine » que les femmes asiatiques sont représentées occidentalisées. Elles embrassent le rôle exhorté aux femmes par la société américaine de l'époque, et qui plus est, supplante leurs consœurs blanches américaines dans ces fonctions de parfaite Américaine.

Finalement, dans le troisième et dernier chapitre, nous avons expliqué les raisons qui ont poussé les réalisateurs de l'époque à mettre en scène une telle représentation. Depuis le début du XXe siècle, le cinéma a contribué à associer dans l'imaginaire de la population, les Asiatiques à des êtres exotiques, inférieurs ou encore menaçants. Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, ils sont majoritairement illustrés dans des rôles de méchants. Une analyse des principaux films de l'époque mettant en scène ces personnages a permis de mettre en évidence le contraste entre l'image stéréotypée des Asiatiques véhiculée dans la première moitié du XXe siècle, et l'émergence, au début de la Guerre Froide, d'une représentation de personnages asiatiques intégrés à la société américaine.

Ensuite, nous avons démontré que cette représentation résulte d'une instrumentalisation de la part des réalisateurs et producteurs. Contrairement à leurs homologues masculins, ces femmes représentent de meilleures ambassadrices de la communauté asiatique. Les réalisateurs utilisent les symboles associés à la femme pour offrir une représentation positive de la communauté asiatique. Tout d'abord, parce qu'elles incarnent un symbole moins menaçant que les hommes. En mettant en scène des personnages asiatiques dans le rôle des femmes, cela permet d'évoquer chez le spectateur des images rassurantes associées au genre féminin : la douceur, la pureté ou encore la maternité. C'est d'ailleurs grâce à son rôle de procréatrice que la femme asiatique représente une meilleure candidate que les hommes pour s'assimiler à la société américaine. En effet, l'analyse des personnages masculins nous a permis de constater que ces films dressent un portrait ambigu de ces hommes. Même s'ils n'incarnent plus les méchants des films hollywoodiens, il existe encore une certaine méfiance à leur égard et plus particulièrement envers l'ancienne génération d'hommes asiatiques américains. Nous avons ainsi démontré que les personnages féminins asiatiques sont utilisés pour séduire les spectateurs.

De plus, l'intégration de la communauté asiatique est utilisée pour répondre à l'instabilité politique et sociale de la société américaine d'après-guerre. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis doivent faire face à plusieurs problèmes qui menacent l'ordre social. En effet, la ségrégation raciale, imposée aux États-Unis, est dénoncée par les Afro-Américains. Ainsi, l'intégration des minorités et plus particulièrement des races, devient le centre des débats politiques de l'époque. Or, l'utilisation de femmes asiatiques occidentalisées permet à la fois d'ouvrir le débat sur ces questions d'ordre raciales, mais aussi de montrer un exemple d'intégration pacifique aux autres minorités.

Ensuite, malgré les études déjà parues sur le sujet, il est important d'évoquer les politiques internationales de la Guerre froide pour comprendre l'émergence de la représentation des femmes asiatiques occidentalisées. En effet, avec cette guerre idéologique qui divise le monde en deux, les États-Unis se placent en fervents défenseurs de la liberté. Or, les inégalités raciales au sein même de la population américaine sont soulignées par les communistes et viennent ternir le discours vanté par les Américains. Pour répondre à ces critiques, la communauté asiatique est utilisée comme modèle d'intégration. De plus, alors que les États-Unis cherchent à empêcher la montée du communisme en Asie, le portrait d'une société pluriculturelle permet de montrer leur ouverture d'esprit vis-à-vis des autres cultures.

Finalement, nous avons terminé ce chapitre en montrant que l'utilisation de la femme asiatique résulte à la fois d'une légère amélioration des conditions de vie des Asiatiques américains après la guerre, mais surtout d'une volonté du gouvernement de l'époque de montrer cette minorité intégrée. En effet, à la fin de la guerre, plusieurs éléments améliorent la situation économique et sociale de la communauté asiatique. Non seulement cette guerre a créé de nouvelles opportunités d'emplois pour la majeure partie des Asiatiques américains, mais elle a permis un assouplissement des lois sur leur immigration et leur naturalisation. Ce boom

économique et démographique leur offre une plus grande visibilité dans les médias nationaux. Qui plus est, au début de la Guerre froide, les Asiatiques cherchent à revendiquer la reconnaissance de leur statut de citoyen américain. En effet, après les camps d'internements, les Japonais veulent faire oublier l'image de minorité inassimilable qui leur a été reprochée, tandis que la communauté chinoise ne veut pas être associée au danger que représente la montée du communisme chinois. À travers les journaux, les livres ou tout autre média, ils mettent eux aussi en lumière leur intégration aux mœurs et coutumes américaines. Ils veulent prouver qu'ils font parties intégrantes de la société. Moins sujet à la ségrégation que les afro-américains, ils côtoient plus facilement la communauté blanche. Cette proximité entre la population blanche et asiatique motive ainsi les réalisateurs à employer des femmes asiatiques pour montrer une communauté intégrée.

Mais cette représentation émerge alors que les États-Unis mettent en valeur dans tout le pays l'intégration de la communauté asiatique. À travers les différents médias, dont le cinéma fait partie, ils véhiculent une image d'Asiatiques assimilés. Cependant dès les années 30, la communauté asiatique intègre les mœurs et coutumes américaines. Or, il faut attendre le début des années 50 pour que les médias acceptent de montrer leur intégration. De plus, après la guerre, malgré la légère amélioration de leurs conditions de vie, le quotidien des Asiatiques américains n'est pas aussi glorieux que l'image véhiculée dans les films. Toujours soumis à une ségrégation informelle, ils sont considérés comme des citoyens de seconde classe. Ainsi, la représentation des femmes asiatiques occidentalisées illustre davantage la volonté des Américains de montrer cette communauté intégrée, plutôt que leur réalité.

Dans les films analysés, la femme asiatique américaine ne correspond que trop à la définition de la « parfaite Américaine ». Tout d'abord parce qu'elle incarne avec facilité son rôle d'épouse, de mère et de femme au foyer, mais aussi parce que les réalisateurs de l'époque valorisent ce personnage, au détriment des femmes blanches

américaines. En effet, comme nous avons pu le constater dans les films *Walk Like A Dragon*, *Sayonara* ou encore *Love Is a Many-Splendored Thing*, lorsqu'un homme américain doit choisir entre une femme blanche ou une femme d'origine asiatique, il choisit la femme asiatique américaine. Ainsi, en supplantant leurs consœurs blanches américaines, les femmes asiatiques deviennent plus américaines que les Américaines. Cette image positive fait de ces femmes un modèle d'intégration aux yeux des spectateurs. Au milieu des années 60, il est possible de constater l'émergence d'un nouveau discours qui qualifie les Asiatiques américains de « model minority ». En 1966, dans un article pour le *New York Times Magazine*, le sociologue William Petersen emploie pour la première fois cette expression afin de montrer le succès économique et social des Japonais américains²⁶⁹. Dès lors, l'expression est utilisée dans tous les médias et les Asiatiques américains se retrouvent associés à cette représentation. L'émergence de ce discours est généralement expliquée avec l'*Immigration Act* de 1965 qui abolit la loi des quotas et provoque une explosion démographique de la communauté asiatique.

Mais l'analyse de nos films produits entre 1944 et 1963 révèle que dès le début des années 50, les femmes asiatiques sont déjà représentées comme une minorité modèle. Dans les films *Flower Drum Song*, *Japanese War Bride*, *Love Is a Many-Splendored Thing* ou encore *Sayonara*, les réalisateurs montrent ainsi l'éducation universitaire des Asiatiques américains, leur aisance financière, ou encore leur intégration exemplaire aux valeurs américaines. Or, ce sont les caractéristiques qui sont employées et diffusées au milieu des années 60 pour expliquer le succès de la communauté asiatique aux États-Unis. Cette analyse révèle ainsi que les prémices du nouveau stéréotype associé aux Asiatiques américains commencent à émerger dès le début des années 50.

²⁶⁹ Ji Hyun Lim, « Just Call Me Doctor: The (API) American Dream », *AsianWeek*, 11 octobre 2001.

Ce mémoire ouvre ainsi la porte à des pistes de réflexion sur la construction du discours de la « Minorité modèle » associé aux Asiatiques américains au cours des années 60. Il serait intéressant de regarder l'émergence de ce discours dans les autres médias, tels que la télévision, la radio ou les journaux. Ces études permettraient ainsi de comprendre les différents facteurs qui ont engendré ce nouveau stéréotype. De plus, à partir des années 70, les réalisateurs asiatiques américains font leur apparition dans l'industrie cinématographique. Des réflexions supplémentaires pourraient être effectuées sur la manière dont ces réalisateurs représentent les femmes asiatiques américaines. En effet, nous avons montré qu'au cours des années 50, l'image des femmes asiatiques est issue d'une instrumentalisation pour répondre au contexte de l'époque, est-ce toujours le cas au cours des années 70? Les réalisateurs asiatiques américains participent-ils au stéréotype de « minorité modèle » qui leur est associé à l'époque? Une analyse comparative entre les films réalisés par des Asiatiques américains et ceux réalisés par des blancs américains pourrait alors être réalisée.

ANNEXE

RÉSUMÉS DES FILMS

Japanese War Bride:

Ce film dramatique de King Vidor, sorti en 1952, raconte l'histoire d'amour entre une jeune Japonaise Tae Shimizu (Shirley Yamaguchi) et un lieutenant américain Jim Sterling (Don Taylor). Blessé lors de la Guerre de Corée, Jim se fait soigner au Japon où il tombe amoureux de son infirmière Tae. Après leur mariage, le jeune couple décide de partir s'installer aux États-Unis dans la famille de Jim. Ce film raconte ainsi leur retour aux États-Unis et l'intégration de Tae dans la société d'après-guerre.

Malgré la réticence des parents de Jim, Tae s'installe chez eux. Par la suite, elle fait la connaissance de la famille Hasagawa, leurs voisins japonais américains. Ces derniers lui offrent un accueil chaleureux. Cependant, pour la famille de Jim et certains de leurs amis, ce mariage n'est pas facile à accepter. Plus particulièrement pour Fran (Marie Windsor), la belle-sœur de Jim, qui se trouve être encore amoureuse de lui. Elle va tout faire pour tenter de séparer le couple, allant jusqu'à prétendre, dans une lettre anonyme, que Tae est enceinte du voisin, Shiro Hasagawa (Lane Nakano). Humiliée, Tae fuit avec son nouveau-né. Heureusement, Jim découvre la supercherie et le film se termine sur les retrouvailles du couple, heureux de se remettre en ensemble.

Tout en décrivant les préjugés racistes auxquels le jeune couple est confronté, le film aborde aussi en toile de fond deux répercussions majeures de la Seconde Guerre mondiale: l'amertume des Japonais américains après l'internement de leur communauté pendant la guerre, mais aussi l'hostilité des Américains envers la communauté japonaise.

Love is Many Splendored Thing:

Adapté du roman autobiographique du même nom, ce film dramatique d'Henry King, sorti en 1955, raconte l'histoire d'amour entre une Eurasienne, Han Suyin (Jennifer Jones) et un Américain, Mark Elliott (William Holden). Inspiré d'une histoire vraie, l'action de ce film se passe à Hong-Kong en 1949-50, lorsque la Chine tombe sous le joug communiste.

Han Suyin, qui est alors médecin, travaille dans un hôpital où elle soigne de nombreux réfugiés chinois. Dans une réception organisée par des Anglais, elle fait la connaissance d'un correspondant de guerre, Mark Elliott. Malgré l'attirance réciproque, l'entourage d'Han Suyin la déconseille de fréquenter ce journaliste. En effet, ce dernier est encore marié à une Américaine qui refuse de divorcer. Cependant, les deux protagonistes tombent amoureux et envisagent l'avenir ensemble. Mais cette relation, qui n'est pas jugée acceptable, est vécue comme une trahison pour certains médecins chinois. Han Suyin se fait alors renvoyer. Peu de temps après, Mark Elliott est envoyé en Corée pour son travail. Alors qu'Han Suyin attend son retour à Hong-Kong, il est tué dans un bombardement.

Pour ce film, c'est l'actrice américaine, Jennifer Jones qui a été engagée pour le rôle. Ainsi, pour qu'elle incarne une Eurasienne d'origine chinoise et belge, les réalisateurs de l'époque ont utilisé le procédé du *yellowface*.

Sayonara :

Ce film dramatique de Joshua Logan, sorti en 1957 et tiré du roman du même nom par James A. Michener, raconte l'histoire d'amour interdite entre un G.I américain, le Major Lloyd Gruver (Marlon Brando) et une artiste japonaise, Hana Ogi (Miiko Taka). Pendant la Guerre de Corée, le Major est stationné au Japon avec son

régiment. Un de ses amis et soldats, Joe Kelly (Red Buttons), provoque une polémique dans l'armée lorsqu'il décide d'épouser une jeune Japonaise, Katsumi Kelly (Miyoshi Umeki). Alors que ce dernier a défié les lois militaires interdisant le mariage interracial, l'armée fait tout pour les séparer. Sans pour autant s'opposer à cette union, le Major Gruver ne l'approuve pas non plus. Fiancé à Eillen Websters (Patricia Owens), la fille d'un Général de l'armée américaine, Gruver a de forts préjugés contre les Japonaises. Cependant, il change d'opinion lorsqu'il rencontre l'artiste Hana-Ogi. Cette dernière fait partie d'une compagnie artistique féminine qui interdit à ses membres d'avoir des relations amoureuses. Cependant, une liaison cachée commence entre les deux protagonistes. Parallèlement, alors que Joe Kelly est sommé par l'armée de retourner aux États-Unis, la loi lui interdit de ramener avec lui sa femme japonaise, pourtant enceinte. Ils décident alors de mettre fin à leurs jours plutôt que de vivre séparés. Peu de temps après, le Général informe Lloyd Gruver qu'une loi est en train d'être adoptée, autorisant l'immigration aux États-Unis des épouses des soldats américains. Le Major demande alors à Hana-Ogi de l'épouser. Cette dernière accepte et quitte sa compagnie pour pouvoir vivre pleinement son histoire d'amour. La fin du film se termine sur le présage d'une union entre les deux amoureux, suivie de leur retour aux États-Unis.

Hell to Eternity :

Sorti en 1960, ce drame sur la Seconde Guerre mondiale de Phil Karlson est inspiré d'une histoire vraie. Il raconte la vie du jeune orphelin, Guy Gabaldon, adopté au début des années 30 par une famille de Japonais américains. Il grandit dans ce nouveau foyer où il apprend le japonais et enseigne l'anglais à sa mère adoptive, Mama-San (Tsuru Aoki [Hayakawa]).

Après l'attaque de Pearl Harbor, lorsque la guerre est déclarée contre le Japon, sa famille est transportée dans le camp d'internement de Manzanar. Écœuré par cette

décision gouvernementale, Guy refuse de s'enrôler dans l'armée. Pourtant, ses deux frères Kaz (George Shibata) et George (George Takei) se portent volontaires pour partir combattre en Europe. Finalement, grâce aux conseils de sa mère, Guy revient sur sa décision et s'engage dans les Marines. Il est alors envoyé sur l'île de Saipan, tenue par les Japonais. Dans un premier temps, il lui est difficile de tuer des personnes qui ressemblent tant à sa famille adoptive. Il utilise alors sa connaissance du japonais pour convaincre la population de déposer les armes. Mais lorsqu'un de ces amis est tué par un groupe de soldats japonais, Guy est en proie à de violentes émotions. À tel point qu'il blesse et tue des soldats japonais qui voulaient se rendre. Une lettre de sa mère réussit cependant à apaiser sa haine. Finalement, grâce à sa maîtrise du japonais, son régiment réussit à capturer le Général Matsui (Sessue Hayakawa) qui commande les troupes japonaises. Les soldats ennemis se rendent tandis que leur Général se suicide.

Walk Like A Dragon :

L'action de ce western de James Clavell, sorti en 1960, se déroule en 1870. De passage à San Francisco, le cowboy Linc Bartlett (Jack Lord) se retrouve dans une vente d'esclaves immigrés asiatiques. Choqué d'y découvrir une jeune Chinoise de dix-neuf ans, Kim Sung (Nobu McCarthy), il décide de l'acheter pour lui rendre sa liberté. Mais Kim Sung ne parle pas un mot d'anglais et n'a pas d'endroit où aller. Linc décide alors de la ramener avec lui à Jéricho, sa ville natale. Cheng Lu (James Shigeta), un immigré asiatique qui parle un anglais exemplaire, propose à Linc de racheter Kim Sung pour en faire son esclave. Linc refuse et lui demande de se tenir loin d'elle. Alors que Kim Sung est persuadée qu'elle doit avoir des relations sexuelles avec Linc, ce dernier la repousse et tente de lui expliquer qu'elle ne lui appartient pas. Arrivée à Jéricho, Kim Sung s'installe chez Linc qui vit encore chez sa mère, Ma Bartlett (Josephine Hutchinson). Tout en devant faire face au racisme de

la population de Jéricho, Kim Sung apprend l'anglais et les coutumes américaines. Petit à petit, Linc tombe amoureux de Kim et finit par la demander en mariage. Mais le racisme à l'égard de Kim Sung ne fait qu'augmenter. Réalisant qu'ils ne pourront jamais être heureux ensemble, elle met un terme aux fiançailles. Finalement, elle décide de partir avec Cheng Lu pour se marier avec lui, et rejoindre la communauté asiatique.

Flower Drum Song :

Cette comédie musicale d'Henry Koster, sortie en 1961, se passe dans la communauté sino-américaine de San Francisco. Le film débute avec l'arrivée clandestine de deux immigrées asiatiques, Mei Li (Miyoshi Umeki) et son père, Dr Li (Kam Tong). Mei Li est venue aux États-Unis pour épouser son prétendant, Sammy Fong (Jack Soo). Ce mariage arrangé est organisé par les parents des futurs époux. Cependant, Sammy Fong, propriétaire d'un cabaret, est déjà dans une relation amoureuse avec l'une de ses artistes, Linda Low (Nancy Kwan). Pour éviter ce mariage, il transfère la future mariée chez Wang Chi-Yang (Benson Fong), un père de famille chinois assez traditionaliste, qui désire trouver une épouse pour son fils. Mei Li est alors promise à un nouveau prétendant, Wang Ta (James Shigeta). Mais plutôt que de lui imposer ce mariage, la tante Auntie Liang (Juanita Hall) propose de ne pas s'immiscer, pour qu'ils tombent amoureux « naturellement ».

Entre-temps, lassée d'attendre la demande en mariage de Sammy Fong, Linda Low commence une relation avec Wang Ta. Intéressée par son argent et sa bonne situation, elle ne lui dit pas la vérité sur son métier de danseuse. Lors d'une soirée, ils annoncent leurs fiançailles. C'est un choc pour Sammy Fong et Mei Li. Mais l'engagement est de courte durée, car après avoir découvert la vérité sur Linda, la famille Wang y met fin. C'est ainsi que Linda obtient ce qu'elle a toujours souhaité,

une demande en mariage de Sammy. Wang Ta, quant à lui, se rend compte de son erreur de jugement et décide finalement d'épouser Mei Li.

BIBLIOGRAPHIE

Sources filmiques:

Bucquet Harold S. et Conway Jack. *Dragon Seed*. USA, Metro Goldwyn Mayer, 1944. (148 min.)

Cardiff Jack, *My Geisha*, USA, Paramount Pictures, USA, Paramount Pictures, 1962. (119 min.)

Clavell James, *Walk Like a Dragon*, USA, James Clavell Productions, 1960. (95 min.)

Cromwell John, *Anna and the King of Siam*, USA, 20th Century Fox, 1946. (128 min.)

Fuller Samuel, *House of Bamboo*, USA, 20th Century Fox, 1955. (102 min.)

Karlson Phil, *Hell to Eternity*, USA, Allied Artists, 1960. (132 min.)

King Henry, *Love Is a Many-Splendored Thing*, USA, 20th Century Fox, 1955. (102 min.)

Koster Henry, *Flower Drum Song*, USA, Universal Studios, 1961. (132 min.)

Lang Walter, *The King and I*, USA, 20th Century Fox, 1956. (139 min.)

Logan Joshua, *Sayonara*, USA, Warner Bros, 1957. (147 min.)

Marshall George, *Cry for Happy*, USA, Columbia Pictures, 1961. (110 min.)

Mc Carey Leo et Orton David W., *Satan Never Sleeps*, USA, 20th Century Fox, 1962. (125 min.)

Quine Richard, *The World of Suzie Wong*, USA, Paramount Pictures, 1960. (126 min.)

Ray Nicholas et Green Guy, *55 Days at Peking*, USA, Allied Artists, 1963. (160 min.)

Sturges John, *A Girl Named Tamiko*, USA, Paramount Pictures, 1963. (110 min.)

Vidor King, *Japanese War Bride*, USA, 20th Century Fox, 1952. (91 min.)

Sources imprimées:

Company Johnson Publishing, *Jet*, Johnson Publishing Company, 1962, 68 p.

Daily News Review, *Japanese War Bride*, 6 Février 1952.

Falk Ray, *Sayonara' Now Spells "Change"*, New York Times, 10 Mars 1957

Haucourt Genevieve D., *La vie américaine*, Paris Presses universitaires de France, 1962, 126 p.

Lee C. Y., *The Flower Drum Song*, Farrar, Straus and Cudahy, 1957, 264 p.

Logan, Joshua. *Marlon-San: When the Bad News Brando Went to Japan*, Hollywoodland, Los Angeles, Septembre 1978.

Lowe Pardee, *Father and Glorious Descendant*, Little, Brown, 1943, 344 p.

The Margaret Herrick Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis). *Letter to Oscar Hammerstein from Daryl Zanuck*, 12 May 1955, Special Collections: The King and I. Los Angeles.

The Margaret Herrick Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis). *Letter to Charles Brackett from Daryl Zanuck*, 12 May 1955, Special Collections: The King and I. Los Angeles.

The Margaret Herrick Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis). *Production files: Sayonara* [microfilm]. Los Angeles.

The Margaret Herrick Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis) *Production files: Sayonara*. [microfilm] Los Angeles.

The Margaret Herrick Library Academy Motion Picture Arts and Sciences (États-Unis) *Production files: Sayonara. Variety, 13 décembre 1957* [microfilm] Los Angeles.

Time, *Review Japanese War Bride*, 4 Février 1952.

Wong Jade Snow, *Fifth Chinese Daughter*, University of Washington Press, 1950, 268 p.

Monographies :

Allen Robert Clyde, Gomery Douglas, Lévy Jacques et Lagny Michèle, *Faire l'histoire du cinéma: les modèles américains*, Paris, Nathan, 1993, 315 p.

Bawin-Legros Bernadette et Legros-Bawin Bernadette, *Sociologie de la famille: le lien familial sous questions*, De Boeck Supérieur, 1996, 198 p.

Blaszczyk Regina Lee et Project Muse, *Producing Fashion Commerce, Culture, and Consumers*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, 376 p.

Bottero Marion, *L'ambigüité des relations amoureuses entre Occidentaux et autochtones en Asie du sud-est: approche comparative des cas malaisien et thaïlandais*, Paris 10, 2013, 343 p.

Carlson Elwood, *The Lucky Few: Between the Greatest Generation and the Baby Boom*, Dordrecht ; London, Springer-Verlag New York Inc., 2008, 236 p.

Chan Anthony B., *Perpetually Cool: The Many Lives of Anna May Wong (1905-1961)*, Scarecrow Press, 2007, 349 p.

Chan Sucheng, *Asian Americans: An Interpretive History*, 1 edition., Boston, Twayne Publishers, 1991, 264 p.

Cheng Cindy I.-Fen, *Citizens of Asian America: Democracy and Race during the Cold War*, New York, NYU Press, 2013, 285 p.

Coontz Stephanie, *Marriage, a History: From Obedience to Intimacy Or How Love Conquered Marriage*, New York, Viking, 2005, 448 p.

Courtney Susan, *Hollywood Fantasies of Miscegenation: Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903-1967*, Princeton University Press, 2005, 404 p.

Daniels Roger et Foner Eric, *Prisoners Without Trial: Japanese Americans in World War II*, New York, Hill and Wang, 1993, 146 p.

Doherty Thomas Patrick, *Hollywood's Censor Joseph I. Breen & the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007, 440 p.

Evans Sara M et Delorme Brigitte, *Les américaines: histoire des femmes aux Etats-Unis*, Paris, Belin, 1991, 604 p.

Feng Peter X, *Screening Asian Americans*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2002, 308 p.

Feng Peter X, « Romance and the "Yellow Peril" », *h-film*, 28 janvier 1996.

Friedan Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W.W. Norton, 1963, 410 p.

Friedman Lester D., *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, University of Illinois Press, 1991, 236 p.

Gatlin Rochelle, *American Women Since 1945*, University Press of Mississippi, 1987, 316 p.

Gilbert Nora, *Better Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code films, and the Benefits of Censorship*, 2013, 200 p.

Gomery Douglas et Tatum Charles, *Hollywood: l'âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, 190 p.

Halberstam David et Desmond William Olivier, *Les Fifties: la révolution américaine des années 50*, Paris, Ed. du Seuil, 1995, 591 p.

Hall Sheldon et Neale Stephen, *Epics, Spectacles, and Blockbusters a Hollywood History*, Detroit, Mich., Wayne State University Press, 2010, 376 p.

Harris Richard et Larkham P. J., *Changing Suburbs Foundation, Form, and Function*, London; New York, E & FN Spon ; Routledge, 1999, 296 p.

Haucourt Genevieve D., *La vie américaine*, Paris Presses universitaires de France, 1962, 126 p.

Heffer Jean, *Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1997, 192 p.

Humphreys R, *Hollywood's Blacklists.*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 2008, 192 p.

Hune Shirley et Nomura Gail M. (dir.), *Asian/Pacific Islander American Women: A Historical Anthology*, NYU Press, 2003, 448 p.

Jullier Laurent, Marie, Michel, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2009, 239 p.

Kaledin Eugenia, *Mothers and more: American women in the 1950s*, Twayne Publishers, 1984, 284 p.

Kaspi André, *Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, 339 p.

Kennedy Stetson, *Jim Crow Guide to the U.S.A.: The Laws, Customs and Etiquette Governing the Conduct of Nonwhites and Other Minorities As Second-Class Citizens*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2011, 232 p.

Kleinberg S. J, Boris Eileen et Ruíz Vicki, *The practice of U.S. women's history: narratives, intersections, and dialogues*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2007, 336 p.

Klein Christina, *Cold War Orientalism Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, Berkeley, University of California Press, 2003, 336 p.

Kurashige Lon, *Japanese American Celebration and Conflict: A History of Ethnic Identity and Festival, 1934-1990*, Berkeley, CA, USA, University of California Press, 2002, 297 p.

Lacroix Jean-Michel, *Histoire des Etats-Unis*, Paris, Presses Universitaires France, 2010, 614 p.

Langford Barry, *Post-classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology Since 1945*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, 320 p.

Lee C. Y., *The Flower Drum Song*, Farrar, Straus and Cudahy, 1957, 264 p.

Lee Robert G., *Orientalists: Asian Americans in Popular Culture*, Temple University Press, 1999, 294 p.

Lever Yves, *L'analyse filmique*, [Montréal], Boréal, 1992, 168 p.

Lim Shirley Jennifer, *A Feeling of Belonging: Asian American Women's Public Culture, 1930-1960*, New York, New York University Press, 2005, 241 p.

Lim Shirley et Tsutakawa Mayumi, *The Forbidden Stitch: An Asian American Women's Anthology*, Corvallis, OR, Calyx Books, 1989, 290 p.

Marchetti Gina, *Romance and the « Yellow peril »: race, sex, and discursive strategies in Hollywood fiction*, Berkeley, University of California Press, 1993, 316 p.

Matsumoto Valerie J., *City Girls: The Nisei Social World in Los Angeles, 1920-1950*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2014, 304 p.

May Elaine Tyler, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, 1988, 288 p.

Moon Krystyn R, *Yellowface Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2005. 240 p.

Niemi Robert, *History in the Media: Film and Television*, ABC-CLIO, 2006, 526 p.

Okihiro Gary Y, *The Columbia Guide to Asian American History*, New York, Columbia University Press, 2001.

Pinaud Florence, *La mode sous toutes les coutures*, Arles (Bouches-du-Rhône), Actes Sud Junior, 2013, 93 p.

Prasso Sheridan, *The Asian Mystique: Dragon Ladies, Geisha Girls and the Myths of Exotic Oriental*, New York; London, PublicAffairs ; Perseus Running [distributor], 2006, 464 p.

Railton Ben, *The Chinese Exclusion Act: What It Can Teach Us About America*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 84 p.

Robinson Greg, *After Camp: Portraits in Midcentury Japanese American Life and Politics*, Berkeley, University of California Press, 2012, 328 p.

Robinson Greg, *Un drame de la Deuxième Guerre: le sort de la minorité japonaise aux États-Unis et au Canada*, [Montréal], Presses de l'Université de Montréal, 2011, 317 p.

Rothman Sheila M., *Woman's Proper Place: a History of Changing Ideals and Practices, 1870 to the Present*, Basic Books, 1978, 360 p.

Ruíz Vicki et DuBois Ellen Carol, *Unequal Sisters: an Inclusive Reader in U.S. Women's History*, New York, Routledge, 2008, 672 p.

Schatz Thomas, *Boom and Bust the American Cinema in the 1940s*, New York CScribner, 1997, 571 p.

Shah Sonia, *Dragon Ladies: Asian American Feminists Breathe Fire*, Boston, South End Press, 1997, 240 p.

Shibusawa Naoko, *America's Geisha Ally: Reimagining the Japanese Enemy*, Reprint., Harvard University Press, 2010, 408 p.

Sigerman Harriet, *The Columbia Documentary History of American Women Since 1941*, Columbia University Press, 2003, 724 p.

Sill Bärbel, *Le star system du cinéma hollywoodien classique (1930-1960) à sa renaissance dans les années 80*, Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien, Lang, 2005, 272 p.

Simpson Caroline Chung, *An Absent Presence: Japanese Americans in Postwar American Culture, 1945-1960*, Durham, Duke University Press, 2001, 234 p.

Sklar Robert, *Movie-Made America: a Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1994, 417 p.

Tesson Charles, Paquot Claudine et Garcia Roger, *L'Asie à Hollywood*, Paris; Locarno, Cahiers du cinéma ; Festival International du film de Locarno, 2001, 255 p.

Wong Eugene Franklin, *On Visual Media Racism: Asians in the American Motion Pictures*, Arno Press, New York, 1978, 321 p.

Wu Ellen D., *Politics and Society in Twentieth-Century America : Color of Success : Asian Americans and the Origins of the Model Minority*, Princeton, NJ, USA, Princeton University Press, 2013, 376 p.

Yoshihara Mari, *Embracing the East: White Women and American Orientalism*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2002, 256 p.

Yung Judy, Chang Gordon H. et Lai H. Mark, *Chinese American Voices : From the Gold Rush to the Present*, Berkeley, CA, USA, University of California Press, 2006, 486 p.

Yu Renqiu, *To Save China, To Save Ourselves: the Chinese Hand Laundry Alliance of New York*, Philadelphia, Temple University Press, 1992, 253 p.

Zaretsky Natasha, *No Direction Home the American Family and the Fear of National Decline, 1968-1980*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2007, 320 p.

Zhao Xiaojian, *Remaking Chinese America: Immigration, Family, and Community, 1940-1965*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2002, 288 p.

Encyclopedia of Women and Gender: Sex Similarities and Differences and the Impact of Society on Gender, Academic Press, 2001, 1293 p.

Articles de périodiques et de journaux:

Burgum Mildred, « Review », *Science & Society*, vol. 11, n° 4, 1 oct. 1947, p. 382-388.

Catalano Christina, « Shaping the American Woman: Feminism and Advertising in the 1950s », *Constructing the Past*, vol. 3, n° 1, 1 janvier 2002, p. 45-55.

Chan Sucheng, « The changing contours of Asian-American historiography », *Rethinking History*, vol. 11, n° 1, 2007, p. 125-147.

Chan Sucheng, « Asian American Historiography », *Pacific Historical Review*, vol. 65, n° 3, 1 août 1996, p. 363-399.

Collins Gail, « 'The Feminine Mystique' at 50 », *The New York Times*. 23 janvier 2013.

Feng Peter X, « Romance and the "Yellow Peril" », *h-film*. 28 janvier 1996.

Ferro Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, n° 1, 1973, p. 109-124.

Ferro Marc, « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 23, n° 3, 1968, p. 581-585.

Green Nancy L., « Sara M. Evans, ~ Les Américaines : Histoire des femmes aux États-Unis~ », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 48, n° 2, 1993, p. 324-326.

Hagedorn Jessica, « Asian Women in Film: No joy, No Luck », *Ms. Magazine*, vol. 4, n° 4, 1994, p. 74-79.

Kim Nancy I, « The General Survey Course on Asian American Women: Transformative Education and Asian American Feminist Pedagogy », *Journal of Asian American Studies*, vol. 3, n° 1, 2000, p. 37-65.

Landay Lori, « Millions "Love Lucy": Commodification and the Lucy Phenomenon », *NWSA Journal*, vol. 11, n° 2, 1 juillet 1999, p. 25-47.

Lim Ji Hyun, « Just Call Me Doctor: The (API) American Dream », *AsianWeek*, 11 octobre 2001.

Mazumdar Sucheta, « Beyond Bound Feet: Relocating Asian American Women », *OAH Magazine of History*, vol. 10, n° 4, 1 juillet 1996, p. 23-27.

Meyerowitz Joanne, « Beyond the Feminine Mystique: A Reassessment of Postwar Mass Culture, 1946- 1958 », *The Journal of American History*, vol. 79, n° 4, 1 mars 1993, p. 1455-1482.

Ngai Mae M., « Asian American History: Reflections on the De-centering of the Field », *Journal of American Ethnic History*, vol. 25, n° 4, 1 juillet 2006, p. 97-108.

Oehling Richard A., « Hollywood and the Image of the Oriental, 1910 - 1950 — Part I », *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 8, n° 2, 1978, p. 33-41.

Sabbagh Daniel, « Le statut des «Asiatiques» aux États-Unis », *Critique internationale*, n° 20, n° 3, 1 août 2003, p. 69-92.

Simpson Caroline Chung, « “Out of an obscure place”: Japanese War Brides and Cultural Pluralism in the 1950s », *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 10, n° 3, 1998, p. 47-81.

Tsuchiya Tomoko, « Cold War love : Producing American Liberalism in Interracial Marriages between American soldiers and Japanese women », *eScholarship*, 1 janvier 2011.

The Associated Press, « Nobu McCarthy, 67, Artistic Director and Actress, Dies », *The New York Times*, 10/04/2002.

Tuhus-Dubrow Rebecca, « The Problem That Had No Name », *Dissent*, vol. 58, n° 3, 2011, p. 103-108.

Weiss Nancy Pottishman, « Mother, the Invention of Necessity: Dr. Benjamin Spock's Baby and Child Care », *American Quarterly*, vol. 29, n° 5, 1 décembre 1977, p. 519-546.

Thèses de doctorat :

Bottero Marion, *L'ambiguïté des relations amoureuses entre Occidentaux et autochtones en Asie du sud-est: approche comparative des cas malaisien et thaïlandais*, Paris 10, 2013, 343 p.

Ressources électroniques :

Dong, S Robert. "Chinese American Heroines: Judy Yung", 11 Avril 2009. Récupéré de :

<<http://www.asianweek.com/2009/04/11/chinese-american-heroines-judy-yung/>>

Executive Order 9066, February 19, 1942; General Records of the United States Government; Record Group 11; National Archives. Récupéré de:

<<http://www.ourdocuments.gov/doc.php?doc=74>>

Rosenberg Matt, *How the Baby Boom Affected the History of the United States*, Récupéré de:

<<http://geography.about.com/od/populationgeography/a/babyboom.htm>> ,

Katherine I. Grant Pankey, « Restrictive Covenants in Seattle: A Case Study in Race Relations, » 1947, CUC Collection, Box 17, Folder 19. Citée dans « *Racial Restrictive Covenants: Enforcing Neighborhood Segregation In Seattle* » Récupéré de: (http://depts.washington.edu/civilr/covenants_report.htm#_ednref3)